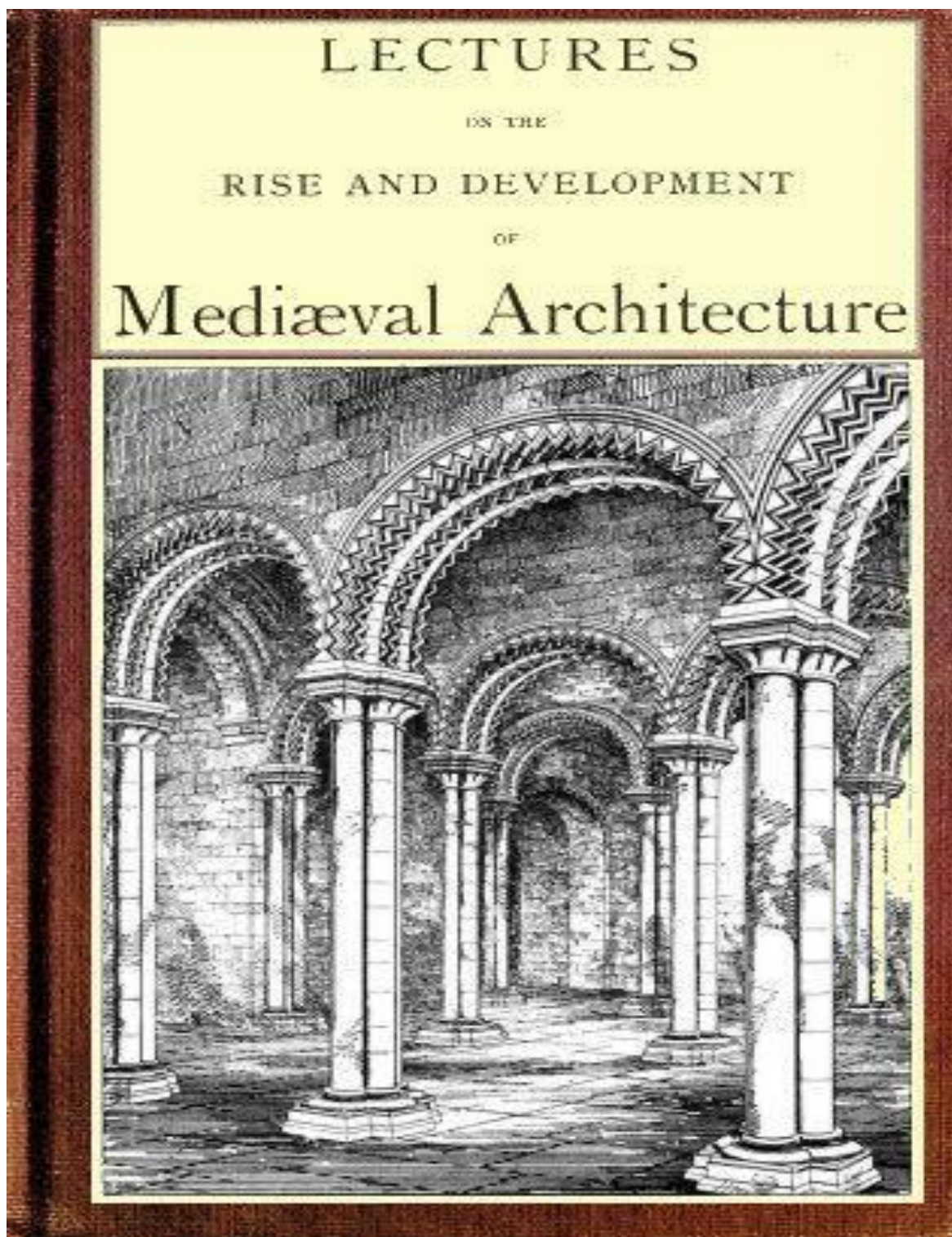


Лекции о зарождении и развитии средневековой архитектуры, Том 1

Сэр Джордж Гилберт Скотт



Содержание

[ЛЕКЦИИ О ВОЗНИКНОВЕНИИ И РАЗВИТИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ](#)

[ПРЕДИСЛОВИЕ.](#)

[СОДЕРЖАНИЕ. ТОМ I.](#)

[СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ, СОДЕРЖАЩИХСЯ В ТОМЕ I.](#)

[ИСПРАВЛЕНИЯ.](#)

[ЛЕКЦИЯ I. Значение средневековой архитектуры для нашего исследования.](#)

[ЛЕКЦИЯ II. Краткая история зарождения средневековой архитектуры.](#)

[ЛЕКЦИЯ III. Переходный период.](#)

[ЛЕКЦИЯ IV. XIII век.](#)

[ЛЕКЦИЯ V. XIII век — продолжение.](#)

[ЛЕКЦИЯ VI. Обоснование готической архитектуры.](#)

[ЛЕКЦИЯ VII. Обоснование готической архитектуры — продолжение.](#)

[Отступление о окнах.](#)

[ЛЕКЦИЯ VIII. О практическом изучении готической архитектуры.](#)

[ЛЕКЦИЯ IX. Изучение и практика готической архитектуры.](#)

[ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ](#)

Электронная книга проекта «Гутенберг» Лекции о зарождении и развитии средневековой архитектуры; т. 1

Эта электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и большинства других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, включенной в эту электронную книгу или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

Название: Лекции о возникновении и развитии средневековой архитектуры; т. 1

Автор: сэр Джордж Гилберт Скотт

Дата выпуска: 31 января 2020 г. [электронная книга № 61255]

Последнее обновление: 17 октября 2024 г.

Язык: английский

Благодарности: Подготовлено Чаком Грейфом и командой онлайн-корректоров

<http://www.pgdp.net> (Этот файл был создан на основе изображений, доступных в Интернет-архиве)

*** НАЧАЛО ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ ЛЕКЦИИ О ВОЗНИКНОВЕНИИ
И РАЗВИТИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ; ТОМ 1 ***

[Содержание.](#)

[Список иллюстраций](#)

(примечание переписчика электронного текста)

ЛЕКЦИИ О ВОЗНИКНОВЕНИИ И РАЗВИТИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ

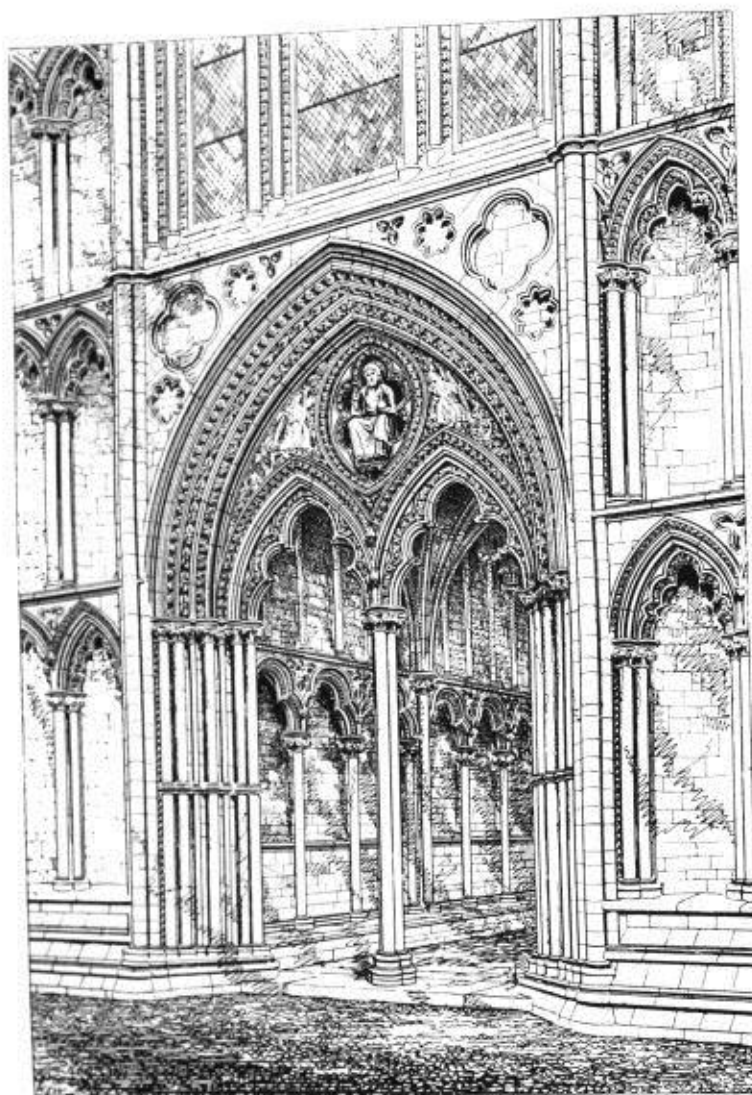


Рис. 116. — Западный притвор, собор в Эли.

Реставрация Vescica Piscis выполнена по гравюре из Британского музея, датированной 1730 годом.

ЛЕКЦИИ о ВОЗНИКНОВЕНИИ И РАЗВИТИИ СТИЛЯ « » Средневековая архитектура Прочитаны в Королевской академии

СЭРОМ ГИЛБЕРТОМ СКОТТОМ, R.A.,
F.S.A., LL.D. и др.

В ДВУХ ТОМАХ — ТОМ I.

С ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ

ЛОНДОН
ДЖОН МУРРЕЙ, АЛЬБЕМАРЛ-СТРИТ
1879

Права на перевод защищены.

Напечатано R. & R. CLARK, Эдинбург.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

ТОЛЬКО половина из следующих лекций была прочитана мной, как *профессором архитектуры*, в Королевской академии. Первые семь лекций были прочитаны, когда профессор Кокерелл занимал эту должность, но из-за его слабого здоровья я, будучи тогда ассоциированным профессором, был приглашен вместе с г-ном Смирком, чтобы заменить его на этой должности. Восьмая и девятая лекции были подготовлены шесть лет спустя, после ухода г-на Смирка на пенсию, а последующие — когда я сменил его на посту профессора.

Лекции, естественно, несколько разрозненны; поскольку они были написаны в разное время и для часто меняющейся аудитории, в некоторых случаях в них могут повторяться одни и те же факты и идеи, за что, а также за чрезмерную многословность стиля, я приношу свои извинения.

Они были написаны с большим энтузиазмом, и благодаря моим сотрудникам, ученикам, сыновьям и другим людям были великолепно и обильно иллюстрированы, возможно, больше, чем любые другие лекции до этого.

Они долгое время лежали в отложении, но мне показалось, что «к лучшему или к худшему», несмотря на прошедшее время, их следует опубликовать, и мистер Мюррей любезно взялся сделать это для меня.

При корректировке текста для печати я внес только словесные изменения, исправил случайные ошибки и опустил несколько резких выражений. Там, где я хотел что-то дополнить, я сделал это с помощью примечаний. Иллюстрации были в основном нарисованы моим другом и помощником, г-ном У. С. Уэзерли (), главным образом на основе тех, что были показаны во время лекций, с

добавлением моих более поздних эскизов, и, как вы увидите, они в значительной степени способствуют разъяснению текста.

ДЖОРДЖ ГИЛБЕРТ СКОТТ.

ЛОНДОН, февраль 1878 г.

На момент внезапной и прискорбной смерти сэра Гилберта Скотта в марте прошлого года было выполнено и выгравировано более 200 иллюстраций. Остальные были завершены в соответствии с его пометками на полях.

Многие из них были подготовлены мной для лекций десять лет назад, и все они были сопоставлены с эскизами сэра Гилберта, с диаграммами в рукописях и перерисованы. Гравюра выполнена по «фотографическому процессу Лейча».

Некоторые ценные гравюры на дереве, предоставленные с разрешения г-на Фергюсона и г-на Мюррея, также были вставлены в текст.

В. СЭМ. УЭЗЕРЛИ.

20
ЛОНДОН,

COCKSPUR

STREET,
S.W.

СОДЕРЖАНИЕ.

ТОМ I.

ЛЕКЦИЯ I.

Требования средневековой архитектуры к нашему изучению

Введение — Искусство следует за развитием цивилизации — Три очевидных основания для изучения готической архитектуры —
Дополнительное основание: это христианская архитектура —
Возражения против названия — Объяснение термина —
Византийский стиль — самый ранний христианский стиль — Краткое изложение исторических оснований для изучения средневековой архитектуры — Ее внутренние претензии — Абстрактная красота —
Преимущества арочного стиля перед трапециальным — Легкость в украшении конструкции и в преобразовании структурных элементов в элементы красоты — Приспособляемость к различным климатическим условиям — Объединяет все виды искусства в одном — Расписное стекло — Скульптура — Листовая скульптура —
Готическая архитектура, подходящая для самых строгих и элегантных стилей — Красота внешних очертаний — Изящество лепнины —
Религиозная торжественность интерьера ее храмов — Дух, с которым

следует подходить к изучению средневековой архитектуры — Как следует это делать — Практические цели, для которых следует это делать

ЛЕКЦИЯ II.

Очерк зарождения средневековой архитектуры

Аномальное положение дел в Западной Европе после разрушения Римской империи — Искусство почти исчезло — Спасено Западной церковью и Восточной империей — Архитектурные элементы новых народов — Попытки Карла Великого возродить искусство — Примитивное искусство в Англии и на севере Франции — Рассвет лучших времен — Архитектура X века — Школы искусства и науки — Творчество епископа Бернварда — Происхождение ранних стилей во Франции и Германии — Ранняя архитектура Рима — Арочные и трапециевидные системы — Развитие романского стиля — Его основные характеристики — Романская и готическая архитектура не ДВА стиля, а ОДИН — Бочкообразные своды — Крестовые своды — Продолговатые пролеты — Основные арки крестовых сводов изменились с полукруглых на остроконечные — Контрфорсы — Ребра крестовых сводов — Остроконечная арка возникла из статических, а не геометрических или эстетических соображений — Ребра стен оставались круглыми еще долго после того, как более широкие арки стали остроконечными — Два способа, принятые для устранения трудностей при возведении продолговатых крестовых сводов над нефами — Шестичастные своды

[Стр. 37](#)

ЛЕКЦИЯ III.

Переход

Постепенное усовершенствование романского стиля — Французские архитекторы первыми систематизировали остроконечную арку — Англичане опередили немцев — Итальянцы переняли опыт немцев — Полное признание во Франции в 1140 году — Работа Сугера в Сен-Дени — Резьба во французских церквях — Коринфский стиль капителей — Явно византийские капители — Путь, по которому византийская листва могла достичь Франции — Неоспоримый импорт — Его влияние видно в ранних английских капителях — Западный фасад Шартра — Рифление на цоколе дверных проемов — Собор в Нуайоне — Сен-Жермен-де-Пре, Париж — Собор в Сене, прототип хора и часовни Троицы в Кентерберии — Нотр-Дам, Париж — Новый

[Страница](#)
[69](#)

вид листьев — Капитель «à crochet» — Английский переходный период — Первые образцы — Изысканный нормандский стиль — Остроконечный стиль с отголосками романского — Уильям из Сенс — Уильям Англичанин — Влияние французского искусства — Замок Окхэм — Аббатство Гластонбери — Собор Св. Давида — Храм Темпл, Лондон — Собор Чичестера — Аббатство Тайнмут — Аббатство Хексам — Капители без листьев — Капители с круглым профилем — Характеристики английского и французского переходного периода — Немецкий переходный период — Практические уроки из изучения этих изменений — Принципы, которые были заложены в основу переходного периода

ЛЕКЦИЯ IV.

XIII век

Средневековая архитектура обычно классифицируется по векам — Фактические точки перемен не совпадают с этими разделами — Благоприятные условия для развития раннего готического стиля — Великие произведения в Англии и Франции — Художественные потрясения в Германии — Прогресс в Италии — Энергия пронизывает все отрасли искусства — Совершенный ранний готический стиль — естественное развитие романского стиля — Основные характеристики — Колонны — Основания колонн — Капители — План абака — Круглый план — Откуда это произошло — Лепные капители — Окна — Основания зданий — Карнизы и листовые полосы — Дверные проемы — Сравнение французского и английского стилей « »

[Стр. 137](#)

ЛЕКЦИЯ V.

XIII век — продолжение

Церковь Святого Спасителя, Саутварк — хор церкви Темпл, Лондон — часовня в Ламбете — Вестминстерское аббатство — его итальянская мозаика, памятники и древние алтарные преграды — часовня Святой Этельдреды, Холборн — Аббатство Святого Албана — Приоратская церковь, Данстебл — Каменная церковь возле Грейвсенда — Уолтем-Кросс — Часовня Иисуса, Кембридж — Соборы Или и Питерборо — Церковь Уормингтона — Аббатство Уэст-Уолтон — Аббатство Кроуленд — Церковь Святой Марии и Всех Святых, Стамфорд — церкви Кеттона, Грантема и Фрамптона — собор Линкольна — собор Саутвелла — аббатство Ньюстед — собор Йорка — аббатство Святой

[Стр. 170](#)

Марии и больница Святого Леонарда, Йорк — церковь Скелтона — соборы Беверли и Рипона — аббатства Фаунтинс, Риволкс, Уитби, Киркхэм и Гисборо — часовня Девяти алтарей, Дарем — аббатства Хексам и Драйбург — часовня Холируд — соборы Элгина и Глазго — аббатство Фернесс — южные образцы — большинство великих церквей во Франции имеют сводчатые потолки, в Англии это не так — всеобщее совершенство мастерства с 1175 по 1400 год — жилая архитектура Франции, Германии, Италии и Англии — влияние творчества XIII века на нашу художественную практику

ЛЕКЦИЯ VI.

Обоснование готической архитектуры

Противоречивые мнения о характере и происхождении готической архитектуры — Истинные причины ее возникновения — Арка — Римляне, отличавшиеся практическим подходом — Два недостатка в их архитектуре — Практические усовершенствования — Использование небольших материалов — Арки в ободах — Подчиненные ободы — Импосты — Капители пилястр — Декоративные колонны — Романские украшения арок — Лабели — Группы колонн — Вес арок на колоннах — Дверные проемы — Окна — Отказ от древних правил пропорций — Попытки улучшить конструкцию и украшение в XII веке — Абсолютная необходимость в арке с меньшим давлением и опоре с большей прочностью — *Ребристые* своды в отличие от *арочных* — Причины принятия первых — Остроконечная арка как средство достижения пропорций

[Стр. 215](#)

ЛЕКЦИЯ VII.

Обоснование готической архитектуры — продолжение

Основания церкви XIII века указывают на план и конструкцию свода — Система лепнины — Окна, их развитие — Обоснование витражей — Общий принцип орнаментации, общий для всей хорошей архитектуры — Крыша — Светские здания — Тканевый рынок в Ипре — Склады, Нюрнберг — окна в светских и церковных зданиях — трабеальная архитектура в ее истинных формах — каминь — дымоходы — эркеры и мансардные окна — потолки — подчинение внешнего дизайна внутренним требованиям — дизайны, адаптированные к наиболее доступным материалам — требования, предъявляемые к нашей будущей архитектуре — готическая архитектура, хорошо подходящая для объединения этих требований

[Стр. 246](#)

[ЛЕКЦИЯ VIII.](#)

О практическом изучении готической архитектуры

Очевидное невежество или пренебрежение со стороны тех, кто занимается готической архитектурой — Верность другим — Стили следует изучать на примере древних зданий — Наши знания должны постоянно обновляться и пополняться — Советы студентам — Изучение Линкольнского собора, Кентерберийского собора и примеров в Лондоне — Библиотеки и музеи в Лондоне — Зарубежные поездки — Примеры в Париже и других частях Франции — Германия, Италия, Испания и т. д.

[Стр. 290](#)

[ЛЕКЦИЯ IX.](#)

Об изучении и практике готической архитектуры

Повседневная деятельность и практическая работа должны идти *рука об руку* с изучением древних зданий — Как лучше всего этого достичь — Изучение *по книгам* — Художественная и археологическая части не могут быть полностью отделены друг от друга — Геральдика — Знание истории искусства абсолютно необходимо для изучения средневековой архитектуры — Греческое искусство — родоначальник готической скульптуры — Разрушенные города Центральной Сирии — Магометанские стили — Наша форма церкви — прямое наследие самых ранних христианских храмов — Обучение *художников* — Выбор среди образцов разных средневековых периодов и стилей — Особенно рекомендуемые примеры — Практические исследования древних зданий в связи с их *структурными* и *механическими* качествами — Своды — Деревянные конструкции — Каменные конструкции и т. д. — *Фактическая практика* средневековой архитектуры — *Ремонт* и *реставрация* древних зданий

[Стр. 331](#)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

СОДЕРЖАЩИХСЯ В ТОМЕ I.

РИС.

[Собор в Эли. Западный притвор](#)[Фронтиспис.](#)

<u>1-14. Диаграммы, объясняющие различные системы романских сводов</u>	<u>52-63</u>
<u>15. Сен-Дени. Интерьер одной из апсидальных капелл</u>	<u>78</u>
<u>16. Там же. Внешний вид.</u>	<u>79</u>
<u>17. Там же. Часть капители из там же.</u>	<u>79</u>
<u>18. Греческий. Акантус, с хорагического памятника Лисикрата, Афины</u>	<u>81</u>
<u>19. Римский акантус, из храма Марса Уктора</u>	<u>81</u>
<u>20. Сен-Дени. Свиток из</u>	<u>82</u>
<u>21. Там же. Часть карниза</u>	<u>82</u>
<u>22. Сан-Марко, Венеция. Капитель из церкви</u>	<u>83</u>
<u>23. Церковь Святого Иоанна, Константинополь. То же самое.</u>	<u>83</u>
<u>24. Св. Фронд, Перигё. То же самое.</u>	<u>83</u>
<u>25. То же самое. Фрагмент того же самого.</u>	<u>83</u>
<u>26. Колонна Маркиона, Константинополь. Капитель из</u>	<u>84</u>
<u>27. Сен-Жермен-де-Пре, Париж. То же самое.</u>	<u>85</u>
<u>28. Линкольнский собор (северо-западный портал). Капители из</u>	<u>85</u>
<u>29-33. Шартр. Богато украшенные колонны из</u>	<u>86</u>
<u>34. Собор в Нуайоне. Интерьер одной из апсидальных капелл</u>	<u>89</u>
<u>35. Там же. Внешний вид.</u>	<u>89</u>
<u>36. Там же. План там же.</u>	<u>89</u>
<u>37. Сен-Жермен-де-Пре, Париж. Два пролета хора</u>	<u>92</u>
<u>38. Там же. Западный вход</u>	<u>93</u>
<u>39. Собор в Сене. Внутренний вид</u>	<u>94</u>
<u>40. Собор в Сене. Вид на хоры. Проходы.</u>	<u>96</u>
<u>41-42. Там же. Капители из там же.</u>	<u>97</u>
<u>43-46. Нотр-Дам, Париж. Капители из</u>	<u>98-100</u>
<u>47-48. Там же. Там же. Резьба из</u>	<u>101</u>
<u>49. Сен-Лё, недалеко от Крейля. Капитель из апсиды</u>	<u>101</u>
<u>50. Нотр-Дам, Париж. Капитель с западного фасада</u>	<u>101</u>
<u>51. Сен-Эзёб, Осер. Капитель из</u>	<u>101</u>
<u>52. Нуайон. Капитель с апсиды</u>	<u>102</u>
<u>53. Лаон. Капитель из</u>	<u>102</u>
<u>54. Сене. то же самое.</u>	<u>102</u>
<u>55. Нотр-Дам, Париж. Столица с</u>	<u>102</u>
<u>56. Сент-Шапель, Париж. там же.</u>	<u>103</u>
<u>57. Там же. Часть столицы с</u>	<u>103</u>
<u>58. Сен-Реми, Реймс. Капитель из</u>	<u>103</u>

59. Аббатство Фонтейнс. Вид через неф	104
60. Аббатство Киркстолл. Вид на южный трансепт	105
61. Даремский собор. Галилея	106
62. Аббатство Святой Марии, Йорк. Вестибюль капитульной залы. Вид из монастырского двора	107
63. Аббатство Святой Марии, Йорк. Вид из капитульной залы.	<i>Лицевая сторона</i> 108
64. Аббатство Святой Марии, Йорк. План вестибюля капитульной залы	108
65. Йоркский собор. Дворец архиепископа, фрагмент	109
66. Собор в Рипоне. Хоровой пролет	<i>Смотреть на</i> 109
67. Йелский собор, южный трансепт. Западная часть	110
68. Св. Кросс, недалеко от Винчестера. Капитель из	111
69. Кентерберийский собор. Вид на хор	<i>Лицом к лицу</i> 112
70. Там же. Там же. Часовня Троицы	112
71. Там же. Капители. Вильгельм из Сенса	112
72. До. Часовня Троицы. Капитель. Уильям Англичанин	113
73. Замок Окхэм, графство Рутленд. Капитель из	114
74. Часовня Святого Иосифа Аримафейского, Гластонбери. Внешний вид	115
75. Часовня Святого Иосифа Аримафейского, Гластонбери. Внутренний вид	116
76. Собор Святого Давида. Внутренний пролет нефа	<i>Лицевая сторона</i> 117
77-78. Там же. Капители из	118
79. Храм-церковь, Лондон. Вид на круглый притвор	119
80. Чичестерский собор. То же. Восточная часть	<i>Лицом к лицу</i> 120
81. Аббатство Тайнмут. Хор	<i>Лицом к лицу</i> 120
82. Аббатство Хексам. Южная сторона хора	121
83. Приоратская церковь Бридлингтон, Йоркшир. Капитель из	122
84. Собор в Рипоне. Там же.	123
85. Аббатство Фаунтинс. Там же.	123
86. Сент-Кросс, Хэмпшир. Южный неф хора.	124
87. Даремский собор. Часовня девяти алтарей	<i>Лицом к лицу</i> 140
88-91. Основания колонн из Бридлингтона: аббатство Святой Марии, Йорк; Святого Стефана, Кан; Везеле; и Вестминстерское аббатство	150-151
92-93. Фрагменты ранних оснований	152
94. Роллстоун, Ноттингемшир. Капитель из	154
95. Шартр. Образцы резьбы из	154
96. Саутвеллский собор. Капитель и др. из	154

97. Сен-Кантен, Эна. Капитель с угловатым абакусом	156
98. Кентерберийский собор. Капитель из крипты	157
99-102. Лепные капители из Солсбери, Сент-Олбанса и Вестминстера с разрезами	157-158
103-107. Основания зданий	164
108. Собор Святого Албана. Орнамент на западных порталах	167
109. Там же. Западные порталы, южный вход	<i>Лицевая сторона</i> 167
110. Храм-церковь, Лондон. Вид на хор	173
111. Часовня Святого Иоанна Крестителя, Вестминстерское аббатство. Традиционная листва	177
112. Там же. Там же. Натуральная.	178
113. Ретабулум, или подвижный алтарный занавес, ранее принадлежавший главным алтарем Вестминстерского аббатства	<i>Лицевая сторона</i> 181
114. Железная решетка, гробница королевы Элеоноры, Вестминстерское аббатство	181
115. Часовня Святой Этельдреды, Эли-Плейс, Холборн. Боковые окна	183
116. Элиский собор. Западный притвор.	<i>Фронтиспис.</i>
117. Собор в Или. Восточный фасад	190
118. Собор в Питерборо. Круглое окно, западный фасад	192
119. Питербороский собор	193
120. Линкольнский собор. Роза на северном трансепте	197
121. То же. Вид с юго-востока	199
122. Там же. Юго-восточный портал	<i>Лицевая сторона</i> 198
123. Дворец Подестатов, Орвието, Италия. Окна жилых помещений	206
124. Торре ди Санта, Нинфа, Палермо. То же самое.	206
125. Месле, недалеко от Тура. То же самое.	207
126. Ключи. Дома в. Там же.	207
127. Гостар. Дом императора. Там же.	207
128-129. Кельн. Дома в До.	207
130. Глостер. Западные ворота, Колледж-Грин. Там же.	208
131-133. Из старого здания под названием Замок Канута, Саутгемптон. Окна жилых домов	208
134. Мойс-холл, Бери-Сент-Эдмундс. То же самое.	208
135. Замок Окхэм, графство Рутленд. То же.	209
136-137. Диаграммы арок	223
138-140. Схемы, показывающие развитие опор	224
141-143. Схемы, иллюстрирующие развитие кластерных колонн	226

144. Св. Трофим, Арль. Клуатр, северная сторона	229
145. Церковь приората Бридлингтон. Часть остатков монастырских галерей	230
146-147. Диаграммы, показывающие влияние введения остроконечной арки на пропорции романской архитектуры	243
148. Собор в Лаоне. Респонды в хоре	248
149-151. Диаграммы, объясняющие систему лепнины	248
152. Тканевый рынок в Ипре	<i>Напротив 262</i>
153. Склады в Нюрнберге	262
154-156. Диаграммы, касающиеся Windows	278
157. Церковь Святого Пантелеимона, Кельн	278
158. Церковь Бурга, Норфолк. Алтарь, окно из	279
159-164. Схемы реверсивных арок	280
165. Церковь Бротон, Оксфордшир. Окно из	283
166. Крайстчерч, Хэмпшир. Северный трансепт, то же самое.	283
167. Каменная церковь, Кент. Там же.	284
168. Алтарь, монастырь Брекон	285
169. Винчестерский собор. Работа Де Люси.	286
170. Аббатство Фернесс. Зал капитула	287
171. Часовня Святой Этельдреды, Холборн. Западное окно	<i>Лицевая сторона 287</i>
172. То же самое. Восточное окно.	<i>См. 287</i>
173. Солсберийский собор. Капитульная зала	288
174. Линкольнский собор. Пасхальный гроб	305
175. Там же. Капители северной стороны хора	306
176-177. Вестминстерское аббатство. Резные капители из	311
178-179. Вестминстерское аббатство. Ангелы из трифория южного трансепта	312
180. Вестминстерское аббатство. Мозаика с гробницы детей Генриха III и Эдуарда I.	313
181. Храм Темпл, Лондон. Капители, западная дверь	314
182. Монмартр. Капители из	319
183. Сен-Жюльен-ле-Повр, Париж. План хора	320
184. Там же. Вид хора	321
185. Там же. Южный проход хора	322
186. Там же. Часовня, южная сторона хора	323
187-188. Нотр-Дам, Париж. Западные порталы. Консоли из	324
189-191. Сен-Мартен-о-Шам, Париж. Капители из	325
192. Эль-Бара, Центральная Сирия. Капитель из	336

ИСПРАВЛЕНИЯ.

Стр. 81, рис. 19, *вместо* «Храм Марса Уктора» *читать* «Храм Марса Уктора».

« 94, строка 26, *вместо* «Хор в часовне Троицы» *читать* «Хор и часовня Троицы».

« 170, Содержание, строка 6, *вместо* «Стэнфорд» *читать* «Стэмфорд».

« 175, сноска, *вместо* «Беавес» *читать* «Бове».

«

СРЕДНЕВЕКОВАЯ АРХИТЕКТУРА.

ЛЕКЦИЯ I.

Значение средневековой архитектуры для нашего исследования.

Введение — Искусство следует за развитием цивилизации — Три *очевидных* требования готической архитектуры к изучению —
Дополнительное требование, что это христианская архитектура — Возражения против названия — Объяснение термина —
Византийский стиль — самый ранний христианский стиль — Краткое изложение исторических требований средневековой архитектуры—Ее внутренние требования — Абстрактная красота — Преимущества арочного стиля перед трапециальным —
Легкость в украшении конструкции и в преобразовании структурных элементов в элементы красоты — Приспособляемость к различным климатическим условиям — Объединяет все виды искусства в одном — Расписные стекла — Скульптура —
Листовая скульптура— Готическая архитектура, подходящая для самых строгих и элегантных стилей — Красота внешних очертаний — Изящество лепнины — Религиозная торжественность интерьера ее храмов — Дух, с которым следует подходить к изучению средневековой архитектуры — Как следует это делать — Практические цели, для которых следует это делать.

С чувством, граничащим с трепетом, воспользовавшись свободой, предоставленной мне недавно принятыми правилами Совета Королевской академии, я осмелюсь обратиться к вам с темой, которая до сих пор никогда не затрагивалась в этих стенах, тема, которая действительно дорога моему сердцу и переплетена с моими сокровенными мыслями и чувствами, но которая, возможно, именно по этой причине, мне тем труднее представить вам в форме лекции. На первый взгляд может показаться, что любовь, из всех человеческих чувств, лучше всего подходит для описания красоты своего объекта и обоснования его права на восхищение, но это не так. Мы с трудом можем объяснить, почему мы любим наших родителей или братьев. Мы знаем, что это чувство, которое росло вместе с нами и является частью нашего самого существования; однако вполне вероятно, что знакомый, который никогда не испытывал этих теплых чувств, сможет описать их характер и даже их достоинства лучше, чем мы сами. Если мы пытаемся исследовать их, мы обнаруживаем, что это исследование слишком холодно и методично, чтобы соответствовать тону наших чувств; и, подобно поэту, который хотел воспеть Атридов и Кадма, струны наших сердец отзываются только любовью.

То же самое можно сказать и о тех, кто с ранних лет питает любовь к архитектуре своей родной страны. Несмотря на то, что я глубоко ценю внутреннюю красоту памятников классической античности и достоинства многих произведений эпохи Возрождения, я сомневаюсь, что какой-либо неискушенный юноша, не изучавший архитектуру как науку, мог бы испытывать к произведениям архитектуры своей страны чувства, граничащие с настоящей любовью. Он может увидеть в них многое, что вызывает восхищение, — многое, что побуждает его изучать искусство, которое их создало; и это изучение, без сомнения, часто пробуждает те теплые чувства, которые со временем перерастают в любовь. Но это совсем другое чувство, чем та глубокая и сыновняя любовь, которую многие молодые люди, не обученные искусству, но одаренные от природы восприятием его красоты, испытывают с самых ранних лет к старым церквям своего окрестности, и которая побуждает их ходить от деревни к деревне не только под благодатным влиянием лета, но и по грязным дорогам или заснеженным тропам, и, с горящим сердцем, но дрожащей рукой (),

рисовать скромный притвор, неприязательную колокольню и изуродованный, но почтенный памятник с чувством неопишуемого восторга.

Именно эту инстинктивную привязанность так трудно объяснить разумом, и к которой холодное исследование кажется столь несообразным; и все же как приятно в зрелом возрасте находить все новые доказательства того, что наши ранние чувства не были напрасными; что те, кто когда-то был черствым, становятся более чуткими, когда их побуждают к размышлениям; что те, кто, как ни странно, не любил архитектуру своих предков, теперь вынуждены признать некоторые ее достоинства; что стиль, который когда-то презирали, постепенно стал цениться, и его изучение стало любимым занятием тысяч людей — в каждом графстве организовано общество, продвигающее его; что в каждой стране, где он когда-то процветал (не исключая саму Италию), возникло такое же возрожденное чувство к нему; и, наконец, что эта выдающаяся Академия признала его столь же классическим, как и архитектура древнего мира, и предоставила ему равное место в программе обучения своих студентов.

Поскольку из-за предыдущих обязательств я не смог, как мне любезно предложили, провести в этом сезоне краткий курс лекций, я предлагаю в данном случае ограничиться некоторыми вводными замечаниями по изучению средневековой архитектуры, которые, с любезного разрешения Совета, я надеюсь продолжить в следующем году одной или двумя дальнейшими лекциями, как о ее оригинальных произведениях, так и о значении их изучения для нашей собственной практики и архитектуры будущего.

Я начну с рассмотрения различных требований, которые архитектура с остроконечными сводами предъявляет к нашему изучению.

Чем тщательнее мы изучаем этот предмет, тем сильнее и многочисленнее нам кажутся эти требования. Постороннему наблюдателю наш интерес к этой теме может показаться результатом местных предрассудков или произвольного выбора, а средневековые стили могут показаться не более значимыми для нас, чем стили сотен других эпох или стран. Однако на самом деле все обстоит с точностью до наоборот — остроконечная архитектура выделяется среди других наиболее ярко и заметно. Я кратко укажу на некоторые обстоятельства, которые особенно выделяют ее.

Прослеживая историю цивилизации, мы не можем не заметить, что с самых ранних веков и до наших дней она следовала не непрерывному, но связанному потоку, и хотя ветви отходили в разных направлениях, у нее всегда был один главный канал, который в каждый период представлял центральную массу цивилизации; этот поток, проходя то через одну страну, то через другую, но его местоположение почти всегда было настолько заметным, что не оставляло сомнений в том, где в каждую последующую эпоху находилась главная цивилизация. Искусство последовательно следовало тому же курсу — главный канал цивилизации и искусства был одним и тем же, хотя каждый из них имел свои второстепенные ветви.

Самыми ранними центрами духовной культуры были великие долины Нила () в Египте и Месопотамии. Там же находились колыбели первобытного искусства. Менее долговечные материалы восточной долины лишили нас остатков ее ранней архитектуры, но нетленные руины Египта будут рассказывать до конца земного дня о том, насколько могущественной была его первобытная цивилизация.

Персия, по-видимому, сменила Египет и Ассирию как в искусстве, так и в господстве, но задолго до того, как ее политическая власть была свергнута, поток духовной силы перешел к Греции, чье искусство и знания, частично местные, а частично заимствованные из Египта и Ассирии, настолько превосходили все, что было до них, что мы склонны, и не без оснований, рассматривать их как единственное подлинное искусство и цивилизацию древнего мира.

Рим, сменивший Грецию во внешней власти, заимствовал как ее искусство, так и литературу, но на протяжении всей своей истории был подчинен ей в этих областях, как и доминировал в силе; и когда произошла та великая катастрофа, которая раздавила в прах могучее здание римского

господства, именно в Греции снова зародились цивилизация и искусство, и именно оттуда потекли те дружественные потоки, которые позволили готским завоевателям Рима восстановить то, что они разрушили, и среди *обломков* древнего искусства и знаний посеять семена и взрастить рост той более богатой и могущественной цивилизации, которая отличает современный мир от древнего.

На всех ранних этапах развитие цивилизации в современном, как и в древнем мире, сопровождалось соответствующими изменениями в архитектуре. Каждая эпоха имела свой ярко выраженный архитектурный стиль, который, хотя и был несомненно связан с длинной цепью древнего искусства, грубо прерванной на Западе, но непрерывной в Восточной империи, тем не менее настолько отличался от всех предыдущих звеньев этой цепи, что явно обозначал новую династию в человеческих делах и показывал, что поток, который последовательно прошел через Египет, Ассирию, Персию, Грецию и Рим, теперь прокладывал широкое и глубокое русло среди тех готических народов, предки которых считались врагами искусства и знания, и что отныне центр искусства будет находиться среди тех энергичных народов, которые уничтожили центр древнего мира.

Моя цель, проходя по этому хорошо проторенному пути, состоит в том, чтобы обратить ваше внимание на три очень заметных *prima facie* претензии, которые готическая архитектура предъявляет к нашему изучению. Во-первых, хотя мы привыкли считать ее устаревшей, на самом деле она является архитектурой современного мира в отличие от древнего мира — что, так же как архитектура первой половины мировой истории достигла своего апогея в архитектуре Греции, которая всегда будет считаться ее самым совершенным и славным представителем, так и архитектура нового мира достигла своего апогея в XIII и XIV веках среди народов Западной Европы — хранителей новой цивилизации. Во-вторых, что это архитектура германских народов, через земли которых теперь проходит основной поток цивилизации, как в древности он проходил через Грецию, Египет и Рим. И, в-третьих, что это последний оригинальный стиль архитектуры, который создал цивилизованный мир; что цепь архитектурных стилей, начавшаяся в Египте и прошедшая непрерывным курсом через Ассирию, Персию, Грецию, Рим и Византию, а затем была подхвачена молодыми народами современной Европы и продолжена ими на протяжении последующих веков непрерывного прогресса, завершилась стилем, о котором мы говорим, и с тех пор никогда не создавала нового звена.

Поскольку архитектура Египта заслуживает нашего уважения как самое раннее звено в истории архитектуры, то и наши средневековые стили особенно выделяются среди всех других как ее последнее творение. Этот непрерывный поток самобытного искусства, который с самых ранних веков мира непрерывно текла вперед — то через эту страну, то через ту; то плавно течет по глубокому и полноводному руслу, то забивается камнями, то медленно и нездорово распространяется по болотам и топям, но всегда прогрессирует — в конце периода, о котором мы говорим, казалось, что он повернул вспять и вместо того, чтобы, как и прежде, создавать все новые и новые красоты, довольствуется воспроизведением красот прошлых периодов: вместо того, чтобы иллюстрировать, так сказать, побочный поток цивилизации, который так мощно текла рядом с ней, она сопровождала его образами более древнего мира — другой семьи народов — другой религии; и с тех пор, хотя цивилизация и продолжала развиваться непрерывно, она не смогла создать свой собственный стиль архитектуры.

Средневековая архитектура, таким образом, отличается от всех других стилей тем, что является *последним* звеном могучей цепи, которая простиралась непрерывно на протяжении почти 4000 лет — славным завершением истории *оригинальной* и *подлинной* архитектуры.

Следующее утверждение, на которое я обращаю ваше внимание, заключается в том, что наш стиль является, *по преимуществу*, христианской архитектурой.

Это утверждение, которое в настоящее время так модно оспаривать и даже высмеивать, требует довольно тщательного изучения. Многие, кто без колебаний используют термины

«магометанинская», «индуистская» или «буддийская архитектура» и нисколько не отрицают влияние различных религий древних народов на их стиль строительства, видят в приписывании такого влияния христианству не что иное, как фанатизм; а если они и не отрицают этого влияния, то рассматривают готическую архитектуру как особую собственность римской церкви (хотя сам Рим хвастается тем, что едва ли допускал ее в свои стены) и не находят никакого стиля, который символизировал бы их протестантизм, кроме того, который происходит от язычества древнего мира и более поздний тип которого можно найти в великой столичной церкви современного Рима.

Другие, более рассудительные люди возражают, что, поскольку христианство в свои чистейшие века приняло модифицированную форму древнеримского стиля и приспособило его к своим целям, римский стиль в результате этого процесса стал *подлинной* христианской архитектурой; и далее утверждают, что готическая архитектура, заимствовавшая некоторые из своих форм у сарацин, тем самым утратила право считаться чисто христианским стилем.

Чтобы ответить на эти возражения, необходимо объяснить, что мы понимаем под христианской архитектурой.

Нет сомнений в том, что почти все формы архитектуры возникли в храме, форма и характер которого были определены религией, для которой он был построен. Из храма она распространилась на все типы зданий, в определенной степени перенесла с собой то ощущение, которое она уже приобрела. Никто не будет отрицать этого в отношении египетской, греческой или сарацинской архитектуры; и люди настолько непоследовательны в таких вопросах, что те же самые люди, которые смеются над термином «христианская архитектура», почти в тот же момент возражают против использования нашего стиля для светских зданий на том основании, что это сделает их похожими на церкви!

Теперь, что мы утверждаем в отношении готической архитектуры, так это не то, что она является единственным христианским стилем, который возник или может возникнуть, а то, что она была более полно развита под влиянием христианской религии и более тщательно воплощает ее тон и настроение, чем любой другой стиль. Она не является исключительно, но *по преимуществу* христианской. Ранние христиане естественно приняли стиль, который был готов к их использованию. Было бы абсурдно отрицать, что этот стиль, как они его нашли, был по сути языческим, но это был единственный стиль, который они знали; и, тщательно избегая типов языческих храмов, они приняли одну из его светских форм и полностью адаптировали ее к своим целям. Построенные таким образом здания были безошибочно христианскими, но было бы абсурдно сказать то же самое об их стиле. Поскольку он был почти идентичен стилю их языческих предшественников, потребовался долгий процесс переработки, прежде чем его можно было справедливо назвать христианским стилем — стилем, сформированным под влиянием христианских обычаев, для удовлетворения христианских потребностей и полной гармонизации с настроениями религии тех, кто им пользовался.

Самым ранним стилем, который можно справедливо назвать христианским, был византийский. На Востоке никакая внезапная революция не повлияла на искусство или цивилизацию, но Греческая империя, основанная в момент, когда христианство стало государственной религией, продолжала спокойно адаптировать свои искусства и институты к новой религии. Искусство уже деградировало при поздних языческих императорах, а трудности как извне, так и изнутри постепенно ослабляли и подрывали мощь государства, поэтому было естественно, что меняющийся стиль не получил того полного развития, которое было бы возможно, если бы очищающее влияние христианства приобрело полную власть в эпоху Августа. Живопись, скульптура и архитектурная резьба пришли в упадок еще до того, как были перенесены из языческих храмов в христианские церкви, и даже более механические черты римской архитектуры сильно отклонились от своей первоначальной чистоты форм. Задача, поставленная перед новой религией, заключалась не в том, чтобы взять высшую форму языческого искусства, существовавшую при Перикле или Августе, и приспособить ее к своим целям и своим более

чистым и святым чувствам: ей приходилось иметь дело с обломками прежнего искусства: вся ее первоначальная простота была уничтожена, ее энергия ослаблена, ее магический инстинкт красоты исчез, ее художники быстро скатывались к варварству; и это была не дикость раннего, но необученного искусства, а изнеженная и бездушная бессердечность расы, чья слава ушла. Именно это безжизненное тело христианство должно было пробудить к новой энергии — из этого тупого и бездушного кома из она должна была сформировать свои будущие искусства, и это в то время, когда западная половина империи была на грани полного уничтожения мощной бурей северного варварства, а восточная часть сама по себе была ослаблена постепенным упадком и вторжениями готов, гуннов, персов и т. д., и, в конечном итоге, огромным наплывом последователей Магомета. То, что такой великолепный результат, как византийская архитектура, был создан из столь безжизненных материалов и благодаря усилиям умирающей нации, красноречиво свидетельствует о силе религии над искусством.

Однако обратимся к Западной империи. Там ситуация еще более яркая. Имея в качестве ядра то же упадническое и безжизненное искусство, жители христианского Рима испытывали дополнительное неудобство, вызванное переносом столицы, а вместе с ней и центра искусства, в Константинополь; тем не менее, их первые усилия были настолько успешны, что, по словам Томаса Хоупа, «архитектура языческих римлян в своем упадке следовала настолько регулярному курсу, что то, что наиболее предшествовало обращению ее правителей в христианство, является также и худшим», — тот же автор говорит нам, что «раннехристианские здания, благодаря своей простоте, четкости, великолепию и гармонии своих составных частей, обладали величию, которое мы тщетно ищем в сложной архитектуре современных церквей».

Какой путь избрало бы искусство, если бы Римская империя продолжала существовать, судить невозможно. Ему было суждено разделить судьбу самой империи и быть полностью поглощенным тем мощным потоком, который отделяет древний мир от современного; так что его христианизация, вместо того чтобы быть постепенной и прогрессивной, как на Востоке, стала полной реконструкцией со стороны преемников тех, кто ее уничтожил, хотя в их работе им помогали дружественные руки тех, кто в Восточной империи поддерживал огонь цивилизации.^[1] Таким образом, архитектура Запада, вместо того чтобы быть простым переводом старого стиля из языческих в христианские обычаи и выражения, была новым творением, сформированным, правда, из древних обломков, но, тем не менее, созданным, продолженным и усовершенствованным христианскими народами и для христианских целей, и, следовательно, можно сказать, даже в более сильном смысле, чем в случае Византии, что это был отчетливо христианский стиль; и я полагаю, что никто не усомнится в том, что его кульминацией и целью всего его развития была готическая архитектура XIII и XIV веков.

Аргумент против этого утверждения основан на теории, что остроконечная арка, которая в некотором смысле является кульминационной чертой этого стиля, не была разработана спонтанно нашими христианскими предками, а была заимствована ими у сарацин. Точно так же можно было бы попытаться отделить греческую архитектуру от мифологии и традиций греков только потому, что некоторые ее детали могут найти свои прототипы в Египте или Ассирии, или отделить местную архитектуру Индии от их религии, потому что ее первоначальное вдохновение, по-видимому, восходит к поклонникам огня древней Персии! Даже сама сарацинская архитектура была эманацией христианской Греции; так что, *если* мы обязаны ей за остроконечный свод (вопрос, который я сейчас не буду пытаться исследовать), она только вернула долг религии, у которой она позаимствовала. Однако никто не может изучать тенденции поздней романской архитектуры, не замечая, что остроконечный свод с каждым днем становился все более необходимым для развития зародыша, который содержал в себе возникающий стиль. Постепенное усиление вертикали над горизонталью, увеличение высоты колонн и косяков, требующее пропорционального увеличения арки; необходимость перекрытия продолговатых пространств крестовыми сводами и сотни других свидетельств доказывали, что остроконечная арка была неизбежным результатом уже достигнутого развития; и часто она почти неосознанно появлялась в

пересекающихся аркадах. Если ее систематическое применение можно с уверенностью проследить до вдохновляющей архитектуры Востока, то это, безусловно, не делает нехристианской уже христианскую архитектуру воинов Креста, которые принесли эту идею домой среди трофеев, завоеванных у своих неверующих врагов! Разве не в духе нашей религии принимать дань и почитание от всех народов земли ? И если о христианской церкви можно сказать, что

«Восточная Ява там

преклоняется перед уроженцем самого дальнего запада;

И Эфиопия простирает руку за границу,

И поклоняется»,

столь же разумно ожидать от ее материальных храмов, что

«Ткацкие станки Ормуса и шахты Индии,

И пряные рощи Сабы, платят дань».

Характер стиля искусства зависит не только от материала, из которого оно было создано, но и от чувств, под влиянием которых оно развивалось. Если бы это было не так, все стили, за исключением, возможно, китайского и центральноамериканского, а также нескольких других, еще более малоизвестных, были бы в той или иной степени связаны с религией Египта или Ниневии; тогда как на самом деле каждая раса до XVI века так формировала исходные материалы, на которых основывалось ее искусство, что они в значительной степени отражали ее собственные чувства, и особенно ее собственную религию; и это было особенно сильно выражено в случае наших предков, когда они развивали самый поздний из всех стилей подлинной архитектуры и формировали его так, чтобы он гармонировал с чувствами нашей святой религии.

Последнее из исторических утверждений о готической архитектуре, на которое я хочу обратить ваше внимание, заключается в том, что она является родной архитектурой нашей страны и наших предков. Здесь я снова должен уточнить смысл своих слов, чтобы ответить на возражения некоторых критиков (), которые любят придавать выражениям ложное и преувеличенное значение.

Я не имею в виду, что готическая архитектура принадлежит нам в каком-то ином смысле, чем Франции или Германии: я не собираюсь возродить претензии нашей страны на ее происхождение, ни утверждать от ее имени какую-либо превосходную долю в ее развитии. Все, что я хочу подчеркнуть, — это простой факт, что, независимо от того, какими членами нашей семьи наций она была разделена, она, тем не менее, была архитектурой нашей собственной страны — такой же английской, как и мы сами, — такой же коренной для нашей страны, как наши полевые цветы, наши фамилии, наши обычаи или наша политическая конституция.

В Англии, как и во Франции и Германии, та же самая романская архитектура (с местными разновидностями) развивалась вместе с новой цивилизацией; по мере своего совершенствования она проявляла в каждой из этих стран одинаковые тенденции и одинаковые стремления, которые могла удовлетворить только остроконечная архитектура. Если в конечном итоге эти тенденции были удовлетворены предложениями из Востока, то именно наши предки сражались там бок о бок

с предками наших соседей, и полученные уроки и завоеванные трофеи были общей собственностью. Возможно, Франция быстрее воспользовалась ими, а Германия, безусловно, сделала это позже всех, но в каждой из стран результат был давно запланирован; в каждой из них он был естественным следствием того, что уже было достигнуто, и поэтому не был собственностью одной страны, а общим наследием всех; и каждая из них, достигнув его, продолжила его развитие по-своему, сделав его во всех смыслах своим.

Однако я лишь подчеркиваю это как требование, которое наша старая архитектура предъявляет к нашему собственному изучению. Если мы исследуем архитектуру Египта, Ассирии или Персии, мы обнаруживаем, что она рассказывает о народах, к которым мы не испытываем национальной или личной симпатии. Если мы отправимся на классические берега Греции, то, хотя там мы будем рассматривать творения расы, чье искусство и литература, более чем у любого другого народа, являются достоянием всего мира, мы все же не найдем ничего, что связывало бы их в каком-то особом смысле с нами. Если мы перенесем наши исследования из Греции в Рим — хотя мы теперь видим следы той могущественной империи, чье мировое господство простиралось своим железным скипетром над нашей собственной землей, и хотя мы находим среди них зародыш арочной архитектуры, которая составляет ядро наших собственных стилей, — они все еще отделены от нас такой широкой пропастью, что, если бы не современное возрождение их стиля, они казались бы совершенно чуждыми нашей расе и климату. Все эти исследования должны проводиться в дальних странах, за исключением лишь тех немногих фрагментов римского искусства, разбросанных здесь и там в нашей стране и соседних странах — свидетельств всемирной империи, следов и символов древнего рабства. Как отличается изучение готической архитектуры! Ее оригинальные образцы находятся у нас под боком: это, возможно, те самые церкви, в которых мы с детства молились; памятники наших предков; произведения людей, носящих наши имена, чьи гербы мы до сих пор с гордостью используем; которые говорили на нашем языке в его первозданной форме; которые заседали в наших парламентах, были лордами все еще существующих поместий, основателями все еще существующих благотворительных организаций, люди, которые сражались в битвах, которыми мы до сих пор гордимся, и заложили основы наших свобод и всех тех институтов, которые делают имя Англии прославленным среди народов земли. Безусловно, архитектура, которая развивалась среди людей, столь близких нам, заслуживает нашего особого внимания!

Таким образом, я проследил то, что, на мой взгляд, является основными историческими претензиями стиля, о котором мы говорим, и которые я резюмирую следующим образом:

Во-первых, что это архитектура современного, в отличие от древнего мира.

Во-вторых, что это архитектура народов, полностью или частично германского происхождения, в руках которых находится цивилизация современного мира.

В-третьих, что это последнее звено в цепи подлинных и оригинальных архитектурных стилей, цепи, начинающейся с первых поселений человечества и заканчивающейся готической архитектурой.

В-четвертых. Это, в более сильном смысле, чем можно сказать о любом другом стиле, христианская архитектура.

5. И, наконец, что это, прежде всего, архитектура наших предков и нашей земли.

Теперь я обращаю ваше внимание на некоторые из наиболее заметных ее *внутренних* достоинств.

Начну с ее абстрактной красоты, которую я буду рассматривать не как сравнительное, а как положительное качество. Различия во вкусах и образовании приводят нас к разным оценкам относительных достоинств различных стилей искусства, но даже самый преданный поклонник классической древности вряд ли сможет усомниться в абсолютной и внутренней красоте

готического собора. Каждый стиль архитектуры имел свои славные моменты. Величественный зал в Карнаке; зал Ксеркса в Персеполе; эта модель симметрии, Парфенон; Колизей в Риме; и великолепное скопление куполов, покрывающих святилище Святой Мудрости в Константинополе, все они входят в число самых благородных творений человечества; но кто настолько предвзятен, чтобы отрицать достоинства тех славных храмов, которые с величественным спокойствием возвышаются над городами Северной Европы, и не отдать им равное место в нашем восхищении? Безусловно, если рассматривать только абстрактную красоту и внутреннее величие, то соборы Амьена, Реймса, Шартра, Буржа, Страсбурга, Кельна, Линкольна, Солсбери или Йорка, а также сотни других, не уступают творениям любой предыдущей эпохи. Более того, я убежден, что беспристрастный судья пошел бы гораздо дальше, и признал бы их в большинстве аспектов гораздо превосходящими произведения более ранних эпох; но мой аргумент требует лишь, чтобы они были признаны равными им.

Следующее утверждение, которое я выскажу, заключается в том, что, как трапеальная архитектура была доведена до высшего совершенства греками, так и другой великий тип строительства, арочная архитектура, был доведен до совершенства средневековыми строителями: круглая арка в XII веке и остроконечная арка в двух последующих столетиях. Никто, кто уделит этому вопросу хотя бы минуту внимания, не усомнится в огромных преимуществах арочной системы перед трапеальной: действительно, с материалами, которые мы имеем в распоряжении в этой стране, первый стиль в его чистоте () в большинстве случаев невыполним, как показывает половина наших современных попыток, когда арочные конструкции обмазываются штукатуркой, чтобы выглядеть как трапеальные.

Особые преимущества остроконечной арки (хотя я не призываю исключать другие формы) заключаются в ее большей несущей способности, меньшей тяге, легкости, с которой она пропорционально сочетается с высотой несущих косяков, и общем впечатлении от здания, в котором она используется, независимо от того, имеет ли оно более или менее вертикальную тенденцию, а также в ее больших преимуществах в крестовых сводах.

Следующим качеством, о котором я упомяну, является необычайная легкость нашего стиля в *украшении зданий* и преобразовании структурных и полезных элементов в элементы красоты. Арка, ее обычная черта, дает ему бесконечный запас красоты. Свод дает еще один неисчерпаемый запас и принимает формы, не имеющие себе равных в любом другом стиле. Окно, сравнительно пренебрегаемое древними архитекторами и даже ненавидимое греками, в руках готических строителей стало совершенной сокровищницей архитектурной красоты; а появление оконного стекла, изобретение, практически неизвестное древним, стало источником совершенно нового и очаровательного искусства, оказавшего удивительное влияние на архитектуру. Контрфорс, естественное, но не многообещающее дополнение арочного стиля, в их волшебных руках стал источником величественности и разнообразной красоты. Крыша, неохотно показываемая классическими строителями, придает торжественное достоинство произведениям их северных преемников; в то же время, при необходимости, ее деревянные конструкции вносят значительный вклад в эффект интерьера. Кампанила (), сооружение, возникшее исключительно из практической необходимости, стала величайшим украшением христианских городов и предоставила бесконечное разнообразие величественных форм, не имеющих аналогов в древней архитектуре; и в целом, любая деталь, будь то простая или иная, требуемая конструкцией или полезностью, сразу же включалась, причем с должной доброжелательностью и искренностью, в число основных элементов проекта.

В соответствии с этим духом ни один материал не был слишком богатым или слишком простым, чтобы найти достойное место в работах этих истинно католических строителей. Разнообразные мраморы Апеннин, полированные аметисты Богемии, стеклянные мозаики византийцев, золото и серебро, эмаль, латунь и железо — все это было использовано для того, чтобы сделать их богатые произведения еще более великолепными; однако они с одинаковым

успехом использовали кирпич, кремневый камень или щебень и не презирали даже простую штукатурку, если только она была честно и правдиво использована. И, что еще более замечательно, они преуспевали в использовании почти всех этих материалов и варьировали свои проекты с инстинктивной точностью, чтобы удовлетворить все индивидуальные условия.

Продолжая в том же духе, готическая архитектура инстинктивно приспосабливается к разнообразному климату и местным традициям, не жертвуя при этом своими основными принципами. Правда, ее великие типичные образцы встречаются в Северной Европе, и север Франции, возможно, можно считать ее центральной провинцией; однако как замечательно она приспосабливается к разнообразным условиям Италии или Испании, к долинам Швейцарии или негостеприимным берегам Скандинавии! В то же время в каждой стране, где она преобладает, она принимает национальный облик, а в каждой провинции — местные разновидности.

Точно так же он подходит к любому уровню и любому классу зданий, к которым он применяется. Он одинаково уместен как в скромной часовне деревенской деревушки, так и в столичном соборе. Путешественник, проезжающий через Линкольншир, не менее очарован деревенскими церквушками, которые так многочисленны на его ровной поверхности, чем величественным собором, который с высоты своего возвышения окидывает взглядом весь графство; и мы, поразившись грандиозному величию Йорка, не менее склонны восхищаться маленькой деревенской часовней в Склтоне; и даже самые грубые постройки в самых неизвестных районах обладают правдивостью и чувством, которые с лихвой компенсируют их простоту. Переходя к другим типам зданий, средневековые замки, хотя и относятся к классу, который изменившиеся способы ведения войны сделали устаревшим, в своей степени столь же величественны и вполне соответствуют своему назначению, как и священные сооружения. Усадьбы, фермы и коттеджи демонстрируют такую же уместность подхода. Деревянные фасады домов в Ковентри или Брауншвейге, кирпичные дома Любека или городов Ломбардии, или каменные дома Нюрнберга — все они демонстрируют ту же способность соответствовать условиям назначения или материала; в то время как огромные склады торговых городов Германии, ратуши Фландрии и десятичные амбары английской деревни по-своему столь же замечательны и уместны, как собор в Реймсе или замок в Карнарвоне.

Кроме того, готическая архитектура объединяет все виды искусства в одно целое, возможно, в большей степени, чем любой другой стиль, или, по крайней мере, в той же степени.

В своей обычной форме каменная архитектура не заставляет все другие материалы подчиняться этому условию, а обращается с каждым из них в соответствии со своими собственными требованиями. Она почти одинаково успешна в деревянных крышах, как и в каменных конструкциях, и одинаково совершенна в дереве, как и в каменной резьбе; она обрабатывает железо и латунь способом, идеально подходящим для различных условий; она использует роспись самых богатых или самых простых характеров, в зависимости от того, что лучше подходит для здания; она ввела одно всепроникающее искусство, полностью принадлежащее ей — я имею в виду расписные стекла; и, пожалуй, ни одно искусство никогда не вносило столь большого вклада в усиление архитектурного эффекта: его ювелирные изделия, эмали, резьба по слоновой кости, вышивка, гобелены и все другие виды искусства находятся в совершенной гармонии; и хотя оно уступало классическим стилям в совершенстве фигурной скульптуры, оно обладало даже здесь торжественным и строгим достоинством, которому вряд ли можно найти равных в любой другой эпохе, а его драпировки часто превосходили по красоте драпировки классических скульпторов.

Описывая скульптуры в соборе Уэллса, наш уважаемый профессор, который в большей степени, чем кто-либо из тех, кого я имею честь знать, обладает счастьем быть восприимчивым к восторженным эмоциям от красот школы искусства, соперничающей с той, которой он особенно посвятил себя, делает следующие замечания:

«Если смотреть на это с правильным настроем, мы будем удивляться неисчерпаемым ресурсам художника в изображении различных и противоположных характеров его многообразной композиции, в которой нет двух одинаковых персонажей, и в каждом из которых мы находим соответствующую идею, а также полноте воплощения, которая поддерживает *драматических персонажей* на протяжении всего произведения, с неутомимой энергией перевоплощения в костюмах, символах и действиях, что вызывает наше самое горячее восхищение.

«Мы видим святость монаха, кротость и отрешенность верховного понтифика; архиепископа; благочестивую энергию епископа, совершающего благословение; благоразумного аббата; преданного отшельника; высокомерного и внушительного короля; сурового завоевателя, яростно оправдывающего свою узурпацию; спокойного и невозмутимого исповедника, исполняющего свои старые добрые законы...; вдохновенный евангелист или злобный дух — все они раскрывают яркую энергию замысла, которой может позавидовать даже опытный художник».

И еще: «Средневековый художник иногда апеллировал к воображению, а иногда к совести; и таким образом придавал своим произведениям степень чувственности, которую современные художники едва ли могут попытаться достичь, а тем более достичь...

«Но больше всего на моральное понимание художника влияет созерцание столь обширного собрания христианского искусства, в отличие от классического, хранящегося в наших музеях или древних памятниках. Привыкший к греческой модели, в которой предполагаются гордость жизни, чувственность красоты, сверхчеловеческая энергия или нереальный Элизиум, обманывающие *идеалом красоты* () и разочаровывающие весь человеческий опыт, он приходит сюда к полному признанию реальности и истинных условий человеческого существования — испытания потом лица и великого достижения вечной жизни. Искусство здесь используется для того, чтобы произвести впечатление великими уроками Истины, борьбой мира, подчинением естественного духовному человеку, честным использованием интеллекта в великом деле религии... В этой картине нет персонажей, которые не прославились бы каким-то великим благом для общества или каким-то великим триумфом над всепоглощающим эго. Мудрость в ее истинном смысле и разнообразные проявления личной или интеллектуальной силы в великом деле — вот единственные пропуски для допуска в эти записи».

Мне не нужно извиняться за то, что я так много цитирую человека, который так часто и так красноречиво обращался к вам с этого места, и я не могу удержаться от того, чтобы добавить следующие замечательные размышления, которые вызвала работа, которую он описывал:

«Поэтический талант, тонкое чувство красоты, изящества и юмора — это дары природы; технические и механические навыки можно приобрести в академии и при благоприятных обстоятельствах. Союз этих качеств, необходимый для совершенства в произведении искусства, — действительно редкое счастье: их отдельное существование — печальный факт, продемонстрированный историей школ, в которых, по большей части, механика и технические навыки узурпируют высшие достижения, и становится очевидным широкое различие между профессиональным практиком и врожденным художником. Но целью любой здоровой критики должно быть признание этих различий; улавливание поэтической концепции, как бы она ни была обременена несовершенным исполнением; и оценка по достоинству более возвышенных и редких качеств; иначе поэт опускается до уровня грамматиста, а интеллектуальный художник — до уровня ремесленника.»

В области скульптуры с растительными мотивами средневековые художники превзошли, пожалуй, всех своих современников. В их произведениях можно найти лучшие образцы традиционной или воображаемой растительности, основанные на естественных принципах, но не копирующие природу, лучшие примеры использования естественной растительности, как отдельно, так и в сочетании с традиционной, а также самые замечательные примеры традиционализации природы или, как определяет это г-н Раскин, «приведения ее в соответствие», чтобы она подходила к материалу, формам, условиям и целям архитектурного декора, будь то в

рельефе или в живописи. И не менее ценным из уроков, которые мы извлекаем из них, является признание ума и воображения художника-ремесленника, который не был, как в классической архитектуре, нанят для того, чтобы создать для своих капителей или других элементов неопределенное количество копий одного образца, и тем более, как в большинстве современных работ, для того, чтобы скопировать в сотне зданий образец, который его автор никогда не собирался использовать нигде, кроме одного; но после того, как он приобрел необходимый навык в расположении и исполнении своей листвы, а также необходимое знание общего тона и настроения, которые архитектор хотел выразить, ему оставалось, под общим руководством, дать волю своим собственным изобретательным и художественным способностям, и таким образом сделать каждый капитель, каждый бугор и каждый зубец отдельным и самостоятельным произведением искусства, хотя и гармонирующим с идеалом всего проекта.

По разнообразию выражения готическая архитектура не имеет себе равных, будучи одинаково способной к самой суровой и величественной строгости, самой изысканной и утонченной элегантности, а также ко всем промежуточным вариантам.

По красоте внешних очертаний ни один другой стиль архитектуры не может с ней сравниться; а по разнообразию, глубине и утонченной деликатности профилей своих лепных украшений она не имеет себе равных. Не хватает времени, чтобы рассказать о том, как удивительным образом наш стиль приспосабливается к любым случайным требованиям; справляется с любой трудностью и превращает ее в источник красоты; с одной стороны, презирает всю искусственную симметрию, а с другой — не боится подчиняться самой строгой однородности, если того требуют условия, будучи одинаково величественным в замке, где нет двух одинаковых частей, или, как в зале в Ипре, где почти нет двух одинаковых частей; как он встречает любую чрезвычайную ситуацию с максимальной откровенностью и честностью; как он презирает всякое обманчивое; таким образом, контрастируя не с другими подлинными стилями, поскольку ни один из них действительно систематически не допускает обмана, а с презренной хитростью, которой наши современные архитекторы научились у своих штукатуров и маляров. У меня нет времени, чтобы говорить о смелости, свободе и оригинальности его концепций. Но, прежде всего, ее великая слава — это торжественность религиозного характера, которая пронизывает интерьер ее храмов. Все ее другие атрибуты должны подчиняться этому, поскольку именно это делает ее настолько подходящей для высших целей христианской церкви. Вероятно, именно это побудило Ромни воскликнуть, что если греческая архитектура была делом рук великих людей, то готика была изобретением богов.

Описав — боюсь, слишком подробно — претензии средневековой архитектуры на ваше изучение, я завершу несколькими замечаниями о духе, с которым следует подходить к этому изучению, о человеке пег, которым оно должно заниматься, и о практических целях, для которых оно должно быть продолжено.

Прежде всего, я хотел бы отметить, что ваши исследования не должны проводиться в духе простого антиквариата. Мы очень многое обязаны антикварам, и я далек от того, чтобы принижать ценность их исследований; напротив, я считаю, что просвещенная система, в рамках которой они проводятся, является одной из вещей, которыми может гордиться наше время, и за которую мы, как любители искусства, должны быть очень благодарны; я также не хочу отговаривать архитекторов от проведения таких исследований. В некоторой степени это необходимое дополнение к их исследованиям, которое всегда добавляет им интереса. Я хочу сказать, что нашей собственной темой является скорее *искусство*, чем древность. Тот факт, что типы, которые мы должны изучать, состарились, является случайным: их достоинства и ценность совершенно не зависят от их возраста и были бы такими же великими, если бы они были созданы в наше время; более того, тогда мы бы следовали, как и в прежние времена, за работами наших непосредственных предшественников и не страдали бы, как сейчас, от большого и неестественного *разрыва* в истории нашего искусства. Во-вторых, наши исследования не должны проводиться в духе чисто философского исследования: оно тоже очень полезно в своем роде и

является важным элементом в изучении искусства, хотя и несколько слишком холодным, чтобы соответствовать чувствам, присущим истинному художнику.

Я бы предложил два вида чувств, которые особенно подходят для наших исследований, несколько противоположных по своему характеру и каждый из которых призван смягчать и корректировать любую тенденцию к чрезмерности в другом. С одной стороны, я бы настоятельно рекомендовал, чтобы ваши исследования были искренним следованием подлинным порывам сердца, чтобы их основными характеристиками были теплота, энтузиазм, почитание и любовь. «Храни сердце твое со всей тщательностью, ибо из него проистекают источники жизни». Никогда не подавляйте в себе и не высмеивайте в других щедрые порывы энтузиазма. Они — сама душа искусства; они — свежие весенние цветы юного ума, источник жизни каждой благородной мысли и поступка: без них искусство перестало бы существовать, и мы погрузились бы в рабство железного века. Прежде всего, культивируйте эти чувства сейчас, пока вы молоды: берегите и лелейте их, как самые избранные и нежные цветы; потому что, будьте уверены, холодные порывы наступающих лет и угнетающее соприкосновение с жестким и бесчувственным миром будут иметь достаточную тенденцию, чтобы задушить драгоценный бутон почти до того, как он успеет распуститься. С другой стороны, необходимо, чтобы проявление этого рвения, искренности и почитания регулировалось здравым и разборчивым суждением, — совершенной и ничем не ограниченной свободой мысли, а также вниманием к подлинной красоте формы и разумности конструкции и дизайна; чтобы наш щедрый энтузиазм не подвел нас и не привел к ошибочным суждениям.

Каким бы совершенным ни был стиль искусства, его произведения не все совершенны и не все одинаково ценны; каждое человеческое искусство имеет свой период подъема, расцвета и упадка; и, какими бы восторженными и волнующими ни были наши чувства по отношению к любому искусству, в котором мы надеемся преуспеть, и каким бы сильным ни было наше почтение к мастерству и благородным чувствам его первоначальных мастеров, эти чувства ни в коей мере не должны притуплять чувствительность нашего собственного инстинктивного восприятия красоты, будь то абсолютной или относительной, ни влиять на свободу нашего суждения о сравнительной правдивости, уместности или подлинности произведений разных периодов или разных авторов. Мы должны поддерживать постоянный баланс между нашим рвением и нашим суждением — не подавляя ни то, ни другое, а давая каждому из них полную свободу и проявляя их в самой высокой и благородной степени.

Теперь я перехожу к *тому*, как следует изучать средневековую архитектуру.

Во-первых, хотя книги и гравюры в своей степени очень полезны, позвольте мне самым решительным образом подчеркнуть, что все настоящее изучение должно происходить у источника. Вы можете черпать информацию об истории искусства из книг, но знание самого искусства должно быть получено из произведений искусства. Знания, полученные из книг и гравюр, являются для вас вторичными — вы видите глазами других людей; действительно полезная информация — это та, которую вы получаете из первых рук и своими собственными глазами. Если вы узнаете какой-то факт из книги, не удовлетворяйтесь им, пока не проверите его собственными наблюдениями; если вас впечатлила красота здания на рисунке или гравюре, убедитесь в его действительности, осмотрев его сами. Исследуйте каждую теорию, какой бы элементарной она ни была, путем фактического изучения *данных*, на которых она основана, чтобы ни одно из ваших знаний не было просто принято на веру от других.

В период подлинного и естественного развития искусства каждый учился у своих непосредственных предшественников и развивал их творчество. Поскольку этот естественный процесс был прерван, наиболее разумной заменой ему является изучение реальных произведений, которые нас окружают и которые были созданы в период, когда искусство еще было подлинным и не претерпело изменений. Нам не нужно посещать далекие берега и исследовать малоизвестные

фрагменты — произведения народов, исчезнувших с лица земли: мы со всех сторон окружены оригинальными образцами искусства, которые мы хотим изучать; это произведения нашей собственной страны и нашего собственного народа. Храмы, из которых черпают знания наши авторитеты, — это не храмы древней и исчезнувшей нации, а те, в которых мы сами молимся и в которых и вокруг которых, в их священных стенах, покоятся останки наших предков. Мы изучаем не чужеземную или экзотическую архитектуру, а архитектуру зданий, которые с детства нас учили почитать. Поэтому у нас нет оправдания, если мы пренебрегаем получением знаний из первоисточника.

Выбор и порядок конкретных зданий, которые мы выбираем для наших исследований, во многом зависит от случайных обстоятельств, но, как правило, я бы посоветовал каждому студенту начинать с тех, которые находятся под рукой. Если вы живете в деревне, посещайте, изучайте и рисуйте свою приходскую церковь и церкви, расположенные в непосредственной близости от вас, постепенно расширяя свой круг; как правило, изучайте более простые образцы, прежде чем приступать к более величественным. Если вы живете в Лондоне, дело обстоит иначе. Более скромные образцы в основном исчезли, но усердный студент все же найдет много « », о которых общественность не знает. Здесь, однако, вам придется в основном заниматься более величественными произведениями, а более скромные оставить для своих сельских экскурсий; и, прежде всего, вы должны усердно изучать великолепную аббатскую церковь Вестминстера — пожалуй, самую красивую в Англии, но которая, из-за своей близости, используется не так, как следовало бы. Хотя деревенские церкви вокруг Лондона пострадали больше, чем почти все другие, вам все же стоит совершить пешие экскурсии по ним и тщательно зарисовать то, что от них осталось; а, расширив свои экскурсии до Уолтхэма и Сент-Олбанса, до Элтэма и Хэмптон-Корта, вы найдете объекты для изучения, представляющие наивысшую ценность и вызывающие наибольший интерес. Однако я бы порекомендовал, как наиболее плодотворный способ изучения этого предмета (), более длительные экскурсии, например, пешие прогулки по отдельным графствам или районам, ходя от деревни к деревне и тщательно зарисовывая все, что заслуживает внимания, будь то церковные или бытовые объекты. Это следует повторять снова и снова в разных районах. Если вы хотите сосредоточить свое внимание на более благородных произведениях архитектуры, вам следует поселиться в каком-нибудь городе с собором и терпеливо заниматься этим день за днем, пока не истечет ваше время. Поспешный осмотр этих благороднейших сооружений приносит мало пользы.

Особенно я прошу вас обратить внимание на те прекрасные, но меланхоличные руины, которые до сих пор отмечают места древних монастырских учреждений. В них вы найдете лучшие и наиболее тщательно изученные образцы вашего искусства — произведения, спроектированные и выполненные не в суете и шумной суете городов, а под умиротворяющим влиянием ученых отшельников: это произведения самых вдумчивых умов своей эпохи, которые были тщательно изучены и проанализированы. Они не только являются одними из самых красивых образцов, которые вы можете посетить, но и их нынешнее состояние рассчитано на то, чтобы произвести на вас самое глубокое впечатление и запечатлеться в вашей памяти.

Хорошо посещать эти руины *в одиночестве*, долго задерживаться у них, тщательно их изучать и не подавлять эмоции, которые они вызывают. Я бы также хотел выступить в их защиту по другой причине. Многие из них быстро разрушаются или шатаются, готовые рухнуть. Еще несколько лет, и многие из них исчезнут. Поэтому протяните им руку помощи, пока они еще существуют, и спасите от забвения их величественные детали, сделав тщательные и точные рисунки каждой детали, чтобы, когда реальность исчезнет, по крайней мере, сохранилось правдивое изображение.

Не нужно говорить, что никакие произведения искусства нельзя действительно плодотворно изучать, не *делая* с них *наброски*. Память не сохранит впечатления от абстрактного изучения и наблюдения. Я не советую делать поспешные и небрежные наброски, если только у вас нет

времени, чтобы сделать что-то более сложное, но я настоятельно рекомендую вам тщательно и усердно рисовать все, что вам кажется достойным, делать точные рисунки, когда это возможно, и записывать свои впечатления о достоинствах или недостатках произведения. Изучайте то, что видите, так тщательно, как будто никто до вас этого не рисовал. Никогда не покупайте гравюры или фотографии в качестве замены вашей собственной работы, хотя они очень полезны, когда вы уже сделали все, что могли. Таким образом, через несколько лет вы приобретете хорошие знания об архитектуре своей страны, а это лучшая подготовка к изучению современных произведений других стран.

Я бы никогда не посоветовал студенту слишком рано уезжать за границу. Сначала хорошо изучите наши собственные образцы, а потом уже переходите к иностранным.

Когда вы поедете за границу, начните с Франции. Это великий центр средневекового искусства. Возможно, лучше всего сначала посетить Нормандию, поскольку она наиболее близка нашей стране, но еще более важным является район вокруг Парижа — старинная королевская собственность, которая, по-видимому, является центром, откуда готическая архитектура распространилась по всей Европе. Архитектура этого центрального района, особенно в произведениях XIII века, требует самого тщательного и усердного изучения; она является великим эталоном и типом этого стиля, и без хорошего знания ее ваши исследования будут не только неполными, но и неполноценными в самой важной части.

После Франции я бы порекомендовал Германию. Остроконечная архитектура в Германии является прямым продолжением французской, гораздо в большей степени, чем в случае с нашей страной. Тем не менее, она имеет свой собственный характер, который стоит изучить, а поздний романский стиль Германии, который является современником ранней остроконечной архитектуры Франции и Англии, полон красоты и выразительности.

Италия должна следовать за Францией и Германией; и изучение ее средневековых произведений, на мой взгляд, необходимо для полноты курса, который я предлагаю. Однако к этому следует подходить с большой осторожностью, без которой можно сбиться с пути. Выше я рекомендовал никогда не подавлять щедрые порывы энтузиазма; однако боюсь, что здесь я должен сделать исключение из своего правила. При первом посещении Италии все вокруг кажется таким новым и захватывающим, а климат и красота окружающей среды настолько опьяняют чувства, что мы склонны смотреть на все через призму преувеличения. Не подавляя благородные и щедрые эмоции, я все же предлагаю строго следить за чрезмерным влиянием чисто внешних факторов. «Приложи нож к горлу, если ты человек, склонный к аппетиту». Однако при надлежащих мерах предосторожности в этом отношении южная готика является одной из самых полезных и восхитительных отраслей знаний, которые лежат перед вами, и восполняет многие *пробелы*, которые в противном случае существовали бы.

Однако я надеюсь, что в будущем у меня будет возможность более подробно остановиться на этой теме. На данный момент я завершу свои замечания о том, как следует изучать готическую архитектуру, сказав, что вам нужно обратить внимание не только на саму архитектуру: роспись, будь то в ее более благородных или более скромных проявлениях, витражи, иллюминированные рукописи, скульптура, изделия из металла, ювелирные изделия, эмаль, печати, резные изделия из слоновой кости, вышивка и сотни других вспомогательных направлений заслуживают почти такого же внимания; и многие из них необходимо изучать в музеях и публичных библиотеках, в архивах, а также в ризницах и сокровищницах монастырей и соборов, где они в большинстве своем лежат скрытые и неизвестные окружающему их оживленному миру (). Я также не хочу, чтобы вы полагали, что предметы вашего изучения должны быть исключительно или даже в основном церковными. Вы должны с максимальной тщательностью искать остатки гражданских, светских и жилых зданий того же века: без этого ваши исследования будут действительно неполными! Капризы отдельных людей и любовь к жизни в новых домах сделали эти остатки весьма неполными и фрагментарными; тем не менее, фрагменты разбросаны повсюду вокруг нас и

требуют тщательного сбора, и ни одна деревня, мимо которой вы проедете, не оставит вас без какого-либо вклада.

Наконец. Каковы особые цели, для которых следует пройти этот курс обучения? Я думаю, что их три.

Во-первых. Просто для того, чтобы познакомиться с одним из самых замечательных этапов всей истории искусства, который принадлежит нашему народу, стране и религии. Одной из самых поразительных характеристик нашего времени является то, что только в нем, из всех периодов мировой истории, изучаются искусства всех предыдущих эпох и понимается их история; и было бы странно, если бы, путешествуя по всем странам в поисках следов их ушедших искусств, мы пренебрегали знакомством с тем благородным стилем, который преобладал среди наших предков и чьи славные памятники окружают нас со всех сторон.

Вторая цель носит более практический характер. Эти благородные памятники, гордость и слава нашей страны, с течением времени и под варварским воздействием современного вандализма во многих случаях пришли в такое состояние разрушения и повреждения, что требуют от нас самых тщательных и разумных реставрационных работ. Это может быть безопасно осуществлено только теми, кто обладает как можно более совершенным знанием их архитектуры, кто способен с точностью проследить историю и изменения, которые они претерпели, и чьи чувства побуждают их относиться к ним с нежностью и любовью. Уже одно это является достаточной причиной для тщательного изучения нашей средневековой архитектуры.

Однако есть еще *третья* причина, побуждающая нас к этому изучению, но она вызывает столь разные мнения, что в данном случае я должен ограничиться лишь ее упоминанием. Я имею в виду, конечно, возрождение готической архитектуры, которое происходит в настоящее время. Пропагандисты этого великого движения не стремятся возродить ушедшее искусство, каким бы великолепным оно ни было, в точности так, как оно представлено в его первоначальных остатках. Таков, естественно, может быть характер их первых попыток, но это не является их конечной целью. Их точка зрения скорее заключается в следующем: глубоко осознавая тот факт, что мы уже давно перестали обладать архитектурой, которую можно было бы назвать принадлежащей нашей расе или нашей эпохе, и полностью соглашаясь с теми, кто желает увидеть новое развитие нашего искусства, отвечающее этим требованиям, они считают, что наиболее вероятной основой для такого развития является архитектура нашей собственной расы и страны, и что тщательное изучение ее принципов со временем может способствовать формированию архитектуры будущего, которая будет более нашей собственной, чем та, каким бы достойной она ни была, которая была основана на традициях древнего мира.

ЛЕКЦИЯ II.

Очерк зарождения средневековой архитектуры.

Аномальное положение дел в Западной Европе после разрушения Римской империи — Искусство почти исчезло — Спасено Западной церковью и Восточной империей — Архитектурные элементы новых рас — Попытки Карла Великого возродить искусство — Примитивное искусство в Англии и на севере Франции — Рассвет лучших времен — Архитектура X века — Школы искусства и науки — Творчество епископа Бернварда — Происхождение ранних стилей во Франции и Германии — Ранняя архитектура Рима — Арочные и трапециевидные системы — Развитие романского стиля — Его основные характеристики — Романская и готическая архитектура — не два стиля, а один — Бочкообразные своды — Крестовые своды — Продолговатые пролеты — Основные арки крестовых сводов изменились с полукруглых на остроконечные — Контрфорсы — Ребра крестовых сводов — Остроконечная арка возникла из статических, а не геометрических или эстетических соображений — Ребра стен остаются круглыми еще долго после того, как более широкие арки становятся остроконечными — Два способа, принятые для устранения трудностей, связанных с продолговатыми крестовыми сводами над нефами — Шестичастные своды.

В вводной лекции, которую я имел честь прочитать перед вами в прошлом году, я постарался дать обзор разнообразных требований, предъявляемых к архитектуре, которая развивалась в нашей стране и соседних странах в средние века, со стороны современных архитекторов и любителей искусства.

Я не буду повторять то, что я сказал тогда, но, полагая, что, удостоив меня своим присутствием сегодня вечером, вы признаете эту тему достойной вашего внимания, прошу вас проявить терпение, пока я, рискуя показаться банальным и почти исчерпавшим тему, постараюсь кратко изложить историю возникновения и развития архитектуры, которую я тогда пытался отстаивать как достойную вашего изучения.

Моя цель состоит скорее в том, чтобы проследить пробуждение искусства в XI и последующих веках от долгого сна, чем в том, чтобы описать его изменения в хаотичные века, следовавшие за окончательной катастрофой древнего мира. Подобно современной басне о семи спящих в Эфесе, его изменения в этот сонный период были лишь поворотами спящего с правого бока на левый, и нет особой необходимости исследовать такие вялые и несвязные движения. Нас интересует скорее *живое и энергичное* искусство; и если мы и останавливаемся, чтобы исследовать его полуспящее состояние, то скорее для того, чтобы судить, какие элементы жизни оно сохранило, чем из-за какого-либо реального практического интереса к его произведениям.

Трудно представить себе состояние дел, столь совершенно аномальное и противоречащее всем историческим прецедентам, как состояние Западной Европы после того, как наводнение северного варварства уничтожило могущественнейшую империю, которую когда-либо видел мир, и почти стерло с лица земли искусство и литературу, на создание которых ушло все время существования человеческой истории. Подобно гигантобоям из старинных романов, варварские завоеватели, наверное, были полны благоговейного трепета, созерцая огромные размеры своей теперь безжизненной жертвы; и, блуждая среди могучих памятников народа, который они свергли, они, должно быть, были вдохновлены глубоким почтением к его интеллектуальной силе и горячим желанием унаследовать часть его навыков — стремления, которые, если судить по некоторым сооружениям, воздвигнутым Теодорихом, несомненно, были бы реализованы, если бы каждая угасающая волна не сменялась новым потоком варварства. Лампа искусства была спасена от полного угасания только двумя выжившими институтами — Западной Церковью и Восточной Империей; одна, казалось, поглощала каждую последующую волну завоевательного варварства, а другая снабжала каждую из них элементами цивилизации, которые, в свою очередь, смягчали ее ярость.

Как и следовало ожидать, учитывая их положение, архитектурные усилия новых народов основывались на римских памятниках, остатками которых они были окружены со всех сторон, а также на дружественном и непрерывном импорте все еще живого искусства Восточной империи. Их элементами были христианизированная римская западная базилика и недавно развивавшаяся архитектура византийской церкви. Однако прошло много времени, прежде чем из этих элементов сформировался какой-либо отличительный стиль. Усилия Теодориха следует считать скорее византийскими, чем *готическими*; и в течение трех веков прогресс в области архитектуры был

настолько незначительным, что мы видим, как Карл Великий, восстановитель империи, фактически разграбляет дворец раннего готического короля, чтобы использовать его архитектурные фрагменты в своих собственных сооружениях!

Однако нет сомнений в том, что усилия, предпринятые Карлом Великим для возрождения искусства (), вскоре принесли бы великолепные результаты, если бы его преемники были в какой-то мере достойны его; но, напротив, народы, которыми он правил, по-видимому, впали в еще более жестокое варварство, чем раньше, а вторжения норманнов, гуннов и сарацин надолго подавили всякие попытки улучшить положение. Мы мало знаем о реальном состоянии архитектуры в этот мрачный период. Представление о том, что Карл Великий обнаружил в Ломбардии особый стиль архитектуры и перенес его на берега Рейна, кажется не более чем мифом, хотя я считаю вполне вероятным, что лангобарды уже сделали некоторые шаги к формированию нового стиля.^[2]

Сомнительно, что сохранился хотя бы один фрагмент сооружений, возведенных лангобардскими королями, по которому мы могли бы определить их стиль;^[3] , и хотя возможно, что последующая архитектура в какой-то степени находилась под их влиянием, несомненно, что образцы, которым в большей степени следовал франкский император, были скорее найдены в византийской Равенне, чем в варварской Лангобардии, и те немногие остатки его архитектуры, которые сохранились, кажутся подражанием либо классическим, либо византийским сооружениям.

В Англии сооружения этого периода были очень грубой и непонятной имитацией сооружений того же периода в Риме, в сочетании со странным переводом в камень их собственных деревянных сооружений, а иногда обогащенных тем примитивным видом орнамента, который принято называть руническим.^[4]

На севере Франции, по-видимому, более скромные церкви не были намного лучше тех, остатки которых мы находим в нашей стране. Остатки одной из церквей, построенных в тот период на месте, которое сейчас занимает Нотр-Дам в Париже, представляют собой упрощенные римские здания с коринфскими капителями; но немногие остатки более мелких церквей, таких как старая церковь в Бове, не сильно отличаются от саксонских сооружений в Англии. Что касается последних, то справедливости ради следует отметить, что почти все сохранившиеся фрагменты принадлежат исключительно деревенским церквям и вряд ли являются типичными образцами их стиля; однако они являются достаточным доказательством примитивного состояния искусства, хотя мы имеем свидетельства современных и последующих историков о том, что они должны были быть и были задуманы в римском стиле — под этим подразумевается не стиль древнего Рима, а тот, который преобладал в тот период и который мы обычно называем базиликальным стилем.

Начало лучших времен можно датировать началом X века и в основном объяснить укреплением Германской империи под властью трех первых Оттов (936-1002) и их непосредственных преемников, а также, в особенности, тем фактом, что эти императоры владели Ломбардией наравне с Германией, Швейцарией и часть Франции, и таким образом в некоторой степени объединили в одно целое обширную территорию, простирающуюся от берегов По до берегов Эльбы.

Хотя Карл Великий был первым, кто создал эту могущественную империю, причем в еще более грандиозных масштабах, и может претендовать на звание основателя современной цивилизации, семена, которые он посеял, едва начали пускать корни до прихода к власти его немецких преемников в X и XI веках. Я говорю «немецкие преемники», потому что короли Франции были его преемниками как *короли франков*, а другие — как *германские императоры*; и с этого времени мы видим своего рода соперничество или конкуренцию, продолжающуюся как в политике, так и в искусстве, между теми, кто представлял его в этих двух качествах.

С начала X века мы видим, как один стиль архитектуры на время распространяется по равнинам Ломбардии, долинам Швейцарии и Рейна, а также охватывает Саксонию и все цивилизованные части Германии.

Я не говорю, что этот стиль был абсолютно идентичным, но все же он был по сути одинаковым. Он продвигался под влиянием того же всепроникающего политического влияния, и нет сомнений, что те же самые священнослужители и даже те же самые художники были вовлечены в его реализацию; и что даже среди тех, кто находился наиболее удален друг от друга, постоянно происходил обмен мнениями о вкусах и конструкциях, в то время как различия, которые мы наблюдаем, скорее возникали из-за различий в климате, материалах и близости к реликвиям древнего искусства, чем из-за каких-либо существенных или намеренных различий в стиле.

О силе влияния, оказанного в этот период на развитие искусства, можно судить по имеющимся у нас сведениям о школах искусства и науки, основанных так далеко на севере, как Хильдесхайм (в германском районе Брауншвейга и Ганновера), Бернвардом, епископом этой епархии, в конце X и начале XI века. Бернвард был наставником, а затем канцлером Оттона III, и до наших дней дошли фрагменты подробного трактата по геометрии, по которому он обучал этого принца. Он сам был искусным мастером во многих областях, таких как роспись стен, иллюминирование рукописей, мозаика, работа с металлами, огранка и закрепка драгоценных камней, а также архитектура; и говорят, что «всякий раз, когда он находил молодого человека с чувством к искусству, он брал его в свою мастерскую и с величайшей добротой обучал его придавать нужные формы упрямым металлам, твердому камню, дереву и слоновой кости. Самых одаренных из этих молодых людей он всегда брал с собой в путешествия, особенно в Италию, чтобы их вкус улучшился от созерцания шедевров искусства и они смогли бы создавать подобные произведения у себя на родине». Бернвард перестроил свой собор и воздвиг церковь Святого Михаила в Хильдесхайме (существующую до сих пор); из его работ из металла сохранились ворота и спиральная колонна (отливки которых можно увидеть в Кристальном дворце), а также великолепная корона в соборе. Я подробнее остановился на этих деталях, потому что у нас есть более полные записи о Бернварде, чем о большинстве его современников в искусстве, и потому что сфера его деятельности находилась вдали от признанных центров искусства; и когда вспоминаешь, что он был современником возведения многих великих романских соборов Германии — таких как Майнц, Шпайер и Бамберг, а также множества менее важных церквей (на освящении многих из которых он присутствовал), и, кроме того, что он жил до постройки собора в Пизе, церкви Святого Марка в Венеции или Святого Зенона в Вероне, — сразу становится ясно, насколько ранним и энергичным было архитектурное движение в Германии при тех императорах, которые были также королями Италии; и нам не нужно удивляться огромному влиянию, которое архитектура, сформированная таким образом, оказала на национальное сознание Германии.

Вероятно, что примерно в тот же период стиль, в некоторой степени аналогичный ломбардско-рейнскому, хотя и с более сильным влиянием классических деталей, развивался в Провансе и других южных провинциях Франции, распространяясь на север и встречая таким образом немецкий вариант на границах Швейцарии и в Бургундии. Однако даты постройки зданий в этих районах кажутся слишком неопределенными, чтобы можно было с уверенностью утверждать что-либо, хотя несомненно, что несколько позднее там преобладал очень благородный и утонченный вариант романского стиля, но с сильным классическим влиянием.

Примерно в то же время развитие своеобразного стиля на севере было стимулировано, по-видимому, неблагоприятной причиной. Северяне под предводительством Ролло, разорив и захватив обширную провинцию на севере Франции, а вскоре после этого присоединившись к христианской церкви, энергично взялись за исправление святотатства, которое они совершили в дни своего невежества: почти все церковные здания в их новых владениях были разрушены, и, возможно, никогда еще новый и энергичный народ не имел более совершенной *свободы действий*

для создания новой фазы архитектуры. Мы соответственно видим, что они вскоре покрыли свою землю зданиями; сначала, правда, грубыми и простыми,^[5] но впоследствии обладающими элементами достоинства и массивного величия очень высокого порядка.

Из центрального района франкской монархии того периода у нас сохранилось мало архитектурных памятников. Слабость монархов из династии Карлов и почти полное расчленение их владений, вероятно, не позволяли им осуществлять крупные проекты; однако не вызывает сомнений, что активный гений этой династии, окруженной романскими достижениями Ломбардии, Прованса, Рейнланда и Нормандии, не мог не создать произведения, по своим достоинствам полностью сопоставимые с произведениями соседей, хотя в период последующего величия они не были сочтены достойными сохранения.

Теперь мы подошли к периоду, с которого начинается тема, которую я взялся рассмотреть, и здесь, пожалуй, уместно уделить несколько минут рассмотрению внутренней сущности искусства, зарождавшегося в это время.

Раннее искусство Рима, занимавшая местное положение между греческими колониями на юге и этрускими городами на севере, по всей вероятности, унаследовала черты обеих культур и была особенно отмечена соединением греческих ордеров и их трапециальной конструкции с арочной конструкцией, предвосхищенной зданиями Этрурии. Вся история римской архитектуры, по-видимому, свидетельствует о непрекращающейся конкуренции между этими соперничающими системами. Сначала это была неравная борьба, поскольку арочная система, когда ее впервые взяли на вооружение римляне, не имела преимуществ в виде использования в качестве средства архитектурного украшения — она была пока что *просто конструкцией*; в то время как трапециальная система прошла через процесс совершенствования, длившейся две тысячи лет, и была доведена греками до высшей степени красоты и совершенства. Римские сооружения отражают все этапы этой борьбы: некоторые из их величайших сооружений являются чисто арочными и чисто конструктивными, другие — чисто трапециальными, являясь простой имитацией греческой архитектуры; но большинство соединяет в себе оба элемента в разных пропорциях, причем греческий элемент очень часто является не более чем декоративным наложением на арочную реальность. Со временем арочные конструкции неуклонно завоевывали все большее признание: арочные конструкции использовались не только для перекрытия проемов, но и для перекрытия широких пространств куполами, сплошными цилиндрическими сводами и сводами перекрещивающихся арок.

В поздние века языческого Рима, хотя архитектура как декоративное искусство находилась на закате, триумф арочной конструкции становился все более и более полным. Колонны, которые до сих пор использовались для поддержки горизонтальных антаблементов, стали использоваться непосредственно для поддержки арок, а архитрав был изогнут в полукруг, а не лежал горизонтально на колонне; в то время как пространства гигантской протяженности были покрыты крестовыми сводами, некоторые из которых достигали ширины, которой с тех пор никто не пытался достичь.

В Восточной империи купол впоследствии стал любимой формой свода, хотя в каждой части империи арочные конструкции над целыми зданиями во всех их разновидностях практиковались с величайшим мастерством и успехом.

В течение мрачного периода, последовавшего за готскими вторжениями, хотя строительное мастерство значительно снизилось, преобладание арочной архитектуры над трапециальной стало еще более полным. Поскольку в позднеримский период греческий элемент стал чисто декоративным и, следовательно, не более чем искусственным дополнением, было естественно, что падение древней цивилизации сразу же смело его как бесполезную роскошь, и что выжили только реальные и полезные части архитектуры, хотя фактическое мастерство в их использовании было снижено. Соответственно, мы видим, что в этот период архитектура стала чисто арочной, хотя в Западной Европе более сложные формы арочности, такие как своды над большими

пространствами, обычно избегались. Однако это искусство никогда не было забыто или утрачено, а просто вышло из употребления из-за снижения мастерства, и главной особенностью возрождения архитектуры стало возрождение этих более сложных систем строительства; настолько, что почти все структурные изменения, которые мы прослеживаем с X по XIII век, возникли, в той или иной степени, из стремления сначала возродить, а затем довести до все большего совершенства строительство арок и сводов и поднять его с уровня *простого* строительства на высшую ступень среди средств создания красоты декораций и величественности эффекта.

На юге Италии архитектура продолжала в основном следовать характеру римской базилики; и в течение длительного периода, как я уже упоминал, вероятно, что большинство северных церквей были грубыми подражаниями этого типа; но постепенно в странах к северу от По появилась новая форма архитектуры, которая с тех пор отличала *северные* здания от *южных* и которую можно обозначить общим названием «ГОТИКА», не только как прародительницу стиля, который обычно получает это название, но и как стиль, в значительной степени характерный для народов готского происхождения в отличие от народов римского происхождения. Этот стиль получил общее название романский, или романский, чтобы отличить его от стиля с остроконечными арками, который пришел ему на смену, но г-н Фергюсон более философски называет его *готическим* с круглыми арками, а термин «романский» переносит на христианизированный римский или базиликальный стиль. Это гораздо более правильно, чем обычная номенклатура, но поскольку последняя установлена обычаем, я не буду от нее отступать, а для удобства буду называть этот готический стиль с круглыми арками — в отличие от христианского римского и остроконечного стилей — обычным названием «*романский*».

Среди основных характеристик этого стиля можно выделить следующие:

1. Подчинение арок.
2. Подразделение опорных столбов в соответствии с подчинением арок.
3. Введение систем лепнины и декора, характерных для подразделенных арок.
4. Использование колонн или колонн в качестве средства декора и акцентирования.
5. Полный отказ от классических пропорций в колоннах, которые отныне пропорциональны по толщине их *нагрузке*, независимо от их *высоты*.
6. Собственная система декора, основанная на римской и византийской, но доработанная до нового характера, более или менее независимого от первоначального типа, в зависимости от местности и удаленности или близости от античных памятников.
7. Большая толщина стен для противодействия давлению сводов, подкрепленная плоскими, похожими на пилястры контрфорсами в основных плоскостях давления.
8. Во многих случаях — фактически, как правило — гигантская массивность всей конструкции.
9. Склепины поначалу точно соответствуют римским зданиям, включая цилиндрические, крестовые и купольные, практически во всех достигнутых на тот момент разновидностях. Арки всегда полукруглые или сегментные.

Вышеуказанные характеристики носят в основном механический характер. Однако этот стиль обладает чувствами, бесконечно более благородными, чем те, которые могут передать эти простые материальные элементы. Он обладает почти неземной строгостью и достоинством — величественной суровостью чувств, которая, как бы, предназначена для того, чтобы упрекнуть безжалостную жестокость эпохи и заставить ее грубые и незаконные духи подчиниться заповедям Божественного закона. Его облик крайне религиозен, но он выражает скорее суровую бескомпромиссную *строгость* религии, чем ее более привлекательные и возвышающие черты — аскетизм Иоанна Крестителя, обличающего грех и проповедующего покаяние и праведность, чем духовность Иоанна Богослова, проповедующего христианскую любовь, преданность и хвалу.

Чувство, которое они выражают, кажется, не столько «Поклоняйтесь Господу в красоте святости», сколько «Бойтесь Его, вся земля»; а задача, которую они предписывают своим служителям, — скорее провозглашать «день мщения», чем «год благоприятный Господень», — не столько «перевязывать сокрушенных сердцем и утешать всех скорбящих», сколько «возвышать голос свой, как труба, и показывать народу его преступления».

Однако эта строгая простота не является универсальной, поскольку с самого начала романские архитекторы *иногда* позволяли себе даже богатую орнаментацию, а позднее часто доводили ее до избытка; тем не менее, даже в самых богатых украшениях они оставались серьезными и строгими — их линии были жесткими и точными, листва — сильной и суровой, а скульптурные фигуры (если только они не были гротескными) были воплощением строгости — грубыми в искусстве, но часто обладающими большим достоинством выражения; и хотя в такую эпоху, как наша, эпоху технического совершенства и легкомысленной критики, это часто вызывает улыбку, в свою простую и нетехническую эпоху это было хорошо рассчитано, чтобы производить здоровое и торжественное впечатление.

Это стиль, который мы должны рассмотреть в первую очередь, пытаясь проследить историю средневековой архитектуры. Ошибочно представлять себе, что готическая архитектура отделена от романской большой пропастью, а готика от романского стиля — это ее законное потомство или, скорее, *она сама* на более продвинутой стадии своего развития. Переход от готического стиля с круглыми арками к готическому стилю с остроконечными арками не является изменением основных принципов; это лишь продолжение неизбежных результатов принципов утончения, очищения, возвышения, совершенствования конструкции и смягчения резкости выражения, которые имели место на протяжении всего романского периода. Практически каждая характеристика остроконечной архитектуры находит свой тип или совершенную модель в романском стиле. Это не *два* стиля, а *один* — более ранняя и более поздняя фазы *одной и той же* архитектуры; последняя является лишь продолжением до совершенства прогресса, который на протяжении всего периода своего господства и во всех провинциях своей империи равномерно происходил в первой.

Хотя процесс усовершенствования продолжался непрерывно на протяжении всей истории романской архитектуры и затронул все ее черты, похоже, что постоянные попытки довести до совершенства различные системы *сводов* были одной из главных причин перехода от круглого к остроконечному стилю. Поэтому я постараюсь дать краткий обзор изменений в этой области строительства в рассматриваемый период.

До этого времени церкви Западной Европы, как и ранние базилики, в большинстве своем были покрыты деревянными крышами, и задача, которую поставили перед собой романские строители, заключалась в том, чтобы превратить их в церкви *с сводчатыми крышами*.

Наиболее обычным и легко изобретенным сводом является свод непрерывной бочкообразной или полуцилиндрической формы, покрывающий продолговатое здание от конца до конца, и наиболее легко реализуемая идея (), когда здание должно быть покрыто такой крышей, заключается в том, чтобы заполнить пространство между аркой и треугольником крыши и сделать его одновременно потолком комнаты и опорой для покрытия крыши. Однако такой свод имеет значительную внешнюю тягу и, будучи сильно нагруженным в верхней части, требует стен большой толщины, чтобы выдержать его вес. Предположим, что он применяется к нефу базилики вместо деревянной крыши, и очевидно, что, уравниваясь на двух рядах колонн, он не смог бы устоять ни на мгновение без какого-то очень эффективного устройства в конструкции проходов, чтобы подпереть стены и колонны, на которых будет опираться этот цилиндрический свод.



Рис. 1.

В термах Диоклетиана, базилике Максенция и других великих римских залах эта проблема решалась с помощью поперечных стен, прорезанных лишь небольшими арками и расположенных через определенные промежутки, разделяя проходы на камеры, каждая из которых была покрыта коротким цилиндрическим сводом под прямым углом к своду над центральным пространством ([рис. 1](#)). Однако это не соответствовало бы назначению церкви и, по сути, относится скорее к *крестовому* своду, чем к цилиндрическому, хотя очень похожий прием иногда использовался романскими строителями, которые покрывали проходы поперечными цилиндрическими сводами, как описано выше, поддерживаемыми арками через проходы, а не поперечными стенами ([рис. 2](#)). Другой системой было покрытие проходов полуцилиндрическим или чуть более чем полуцилиндрическим продольным сводом, образующим непрерывную арочную опору для непрерывного центрального свода ([рис. 3](#)). Это давало им идеально сводчатое здание надежной конструкции, при условии, что стены проходов были достаточно прочными. Сводчатые своды часто укреплялись и их монотонность сглаживалась за счет арочных ребер, добавляемых к их толщине над каждым столбом нефа и *повторяющихся* над проходами, в то время как эти плоскости дополнительной прочности проникали наружу в виде небольших контрфорсов, выступающих из стен проходов ([рис. 4](#)).

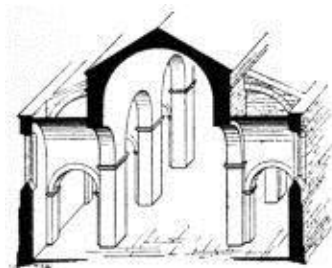


Рис. 2.

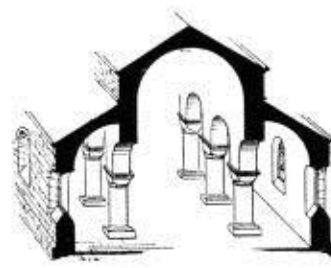


Рис. 3.

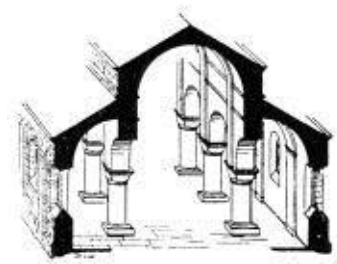


Рис. 4.

Однако строители таких церквей не были незнакомы с принципами создания *пересекающихся* сводов, образованных взаимопроникновением двух полуцилиндров, которые так широко использовались римлянами. Они не использовали их в таких зданиях, потому что их главный свод поднимался до крыши, и они не могли под той же плоскостью крыши ввести пересекающиеся своды, хотя это было сделано в римских сооружениях с помощью ряда поперечных фронтонов над *поперечными* сводами. Однако в церквях того же типа мы видим, что перекрещивающиеся своды () использовались для поддержки галереи в боковых нефах, а все остальное оставалось как прежде ([рис. 5](#)).

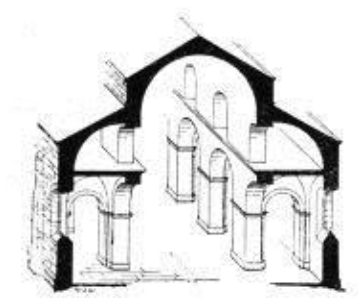


Рис. 5.

Похоже, что очевидные механические преимущества, которые она предлагала, привели в ранний период на юге Франции к замене круглого свода на *остроконечный* в больших сводах церквей этой конструкции; но я пока буду предполагать, что полукруг строго соблюдался. Большим недостатком такой церкви, как я предполагаю, было бы отсутствие света в нефе из-за отсутствия окон-клиросов; а поскольку такие окна использовались со времен самых ранних базилик, эта потеря была бы полностью оценена.

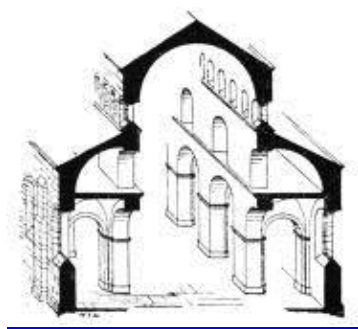


Рис. 6.

Первой идеей для устранения этого недостатка было понизить начало свода, чтобы перенести давление на часть стены, более способную ему противостоять, и, подняв неф относительно боковых проходов, получить место для ряда небольших окон между крышей прохода и началом главного свода ([рис. 6](#)). Однако это было крайне неудовлетворительным решением — оно ставило под угрозу безопасность конструкции и давало лишь очень скудное освещение.

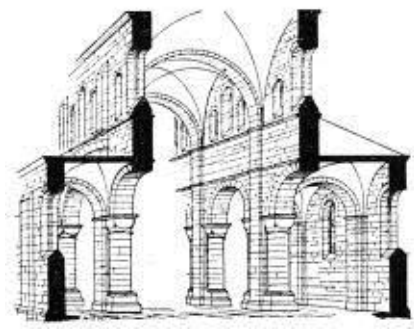


Рис. 7.

Эта трудность привела к несколько неприятной мере — понижению основания главного свода настолько, чтобы его вершина оказалась ниже уровня стен, и преобразованию его из цилиндрического в крестовый свод. Поскольку основание оказалось на одном уровне с линией соприкосновения крыш боковых нефов, была получена хорошая опора, а поперечные своды обеспечили достаточное пространство для окон клерестории ([рис. 7](#)). Я назвал это неприятным средством по двум причинам: во-первых, потому что это привело к потере всей высоты крыши как части интерьера; и, во-вторых, потому что это привело к отказу от негорючей конструкции, сделав невозможным создание свода, образующего фактическую крышу, и, как следствие, к необходимости установки деревянной крыши над ним. Однако в северном климате это не было полной потерей, поскольку свод непосредственно под кровельным покрытием всегда влажный и чрезвычайно сложен в ремонте; и мы увидим, что потеря высоты была вскоре компенсирована последующим изобретением, в то время как замена бочкообразного свода на крестовый не только привнесла красоту вместо сравнительно скучной формы, но и устранила нелогичную особенность *непрерывного* свода, поддерживаемого *отдельно стоящими* колоннами; теперь нагрузка собирается в точках непосредственно над опорами. Та же причина естественным образом привела к отказу от полуцилиндрического свода проходов, поскольку теперь опора была необходима не сплошная, а в отдельных точках. В результате проходы были покрыты крестовыми сводами, а на их поперечных арках, или *арках-дублях*, была возведена поперечная стена, которая служила опорой для главного свода или даже несла внешние опоры к стене клерестории. Пустая стена в нефе, образованная пространством между крестовым сводом и крышей проходов, впоследствии была занята галереей, хорошо известной как «*трифорий*».

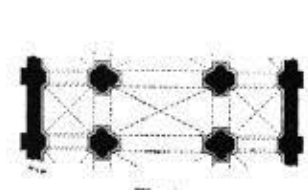


Рис. 8.

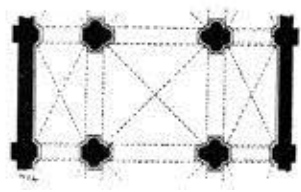


Рис. 9.

Здесь возникла трудность, о которой я должен сказать, прежде чем продолжить, поскольку ей уделялось большое внимание и она, несомненно, оказала сильное влияние на последующие решения. Дело в том, что простой свод, образованный пересечением полуцилиндров, требовал, чтобы пространство, покрытое им, было разделено на идеальные *квадраты*. Теперь, поскольку проходы церкви обычно составляют примерно половину ширины нефа, из этого следует, что своды обоих не могут быть *квадратными*. Если проходы квадратные, то своды главного нефа

должны быть примерно в два раза шире, чем длиннее ([рис. 8](#)); а если они квадратные, то проходы будут в два раза длиннее, чем шире ([рис. 9](#)). Первый вариант был наиболее распространенным к северу от Альп, хотя второй был более частым в Италии. Сложность заключалась в том, как выполнить своды этих продолговатых пролетов. Однако это не была *новая* сложность; она возникала в римских сооружениях, где ее решали простым способом, поднимая начало более узкого свода настолько высоко, что его вершина находилась на одном уровне с вершиной более широкого свода. Это решало задачу, но приводило к появлению крайне неприятной линии пересечения, фактически уменьшая высоту свода на части его высоты до простой полосы *арк-дабльо* и создавая *извилистое* пересечение на остальной части высоты, поскольку два цилиндра неодинакового диаметра не пересекаются в одной *плоскости*. Математическим решением этой проблемы было бы сделать сечение более узкого свода вертикальной *полуэллипсой*, но, по-видимому, это решение ни в какой период не применялось, или, если и применялось, то только в исключительных случаях. Остроконечная арка была бы приблизительным решением, и ее появление было очень изобретательно объяснено этой трудностью — теория, к которой я еще вернусь.

Другим решением было бы сделать все арки полукруглыми, но поднять вершину сводов меньшего диаметра по кривой, чтобы они соединялись с другими, таким образом превратив их (грубо говоря) в часть *кольца* вместо *цилиндра*.

Это имело один большой недостаток: оно отрезало значительную часть пространства для окон клерестории; или, если уровень главного свода был поднят, чтобы избежать этого, становилось невозможно установить связующую балку к крыше. Система, фактически принятая в большинстве случаев, по-видимому, представляла собой союз последнего названного метода с римским способом возведения узких сводов (), причем разница в высоте компенсировалась *частично* за счет поднятия их основания, а *частично* за счет поднятия вершины ([рис. 10](#)).

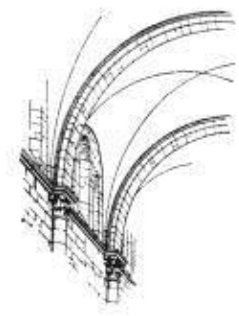


Рис. 10.

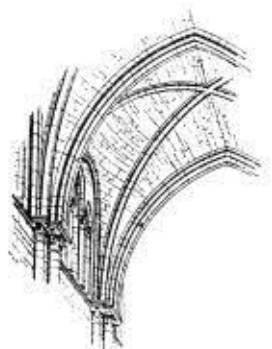
Однако пока эти сложности находились на стадии рассмотрения, возникли несколько других, каждая из которых привела к внедрению элементов, необходимых для совершенствования как стиля, так и конструкции. Первой из них было желание поднять центральный свод на более высокий уровень, как для компенсации потери, понесенной при его опускании ниже крыши, так и для получения большего пространства для окон клерестории. Это снова повлекло за собой трудность с опорой, поскольку поднятие начала свода выше крыши боковых нефов. Мы видели, что, столкнувшись с аналогичной трудностью при строительстве *цилиндрического* свода, архитекторы юга Франции в более ранний период прибегали к *остроконечному* своду, который имел меньшую внешнюю тягу: теперь к тому же средству прибегали и при строительстве *крестового* свода, главные арки которого к середине XII века были изменены с *полукруглых* на *остроконечные*. Когда высота клерестории над нефами была умеренной, этого часто оказывалось достаточно; но конструкция была ненадежной и во многих случаях давала сбой, поэтому требовался более совершенный способ решения этой проблемы.

Требовалась возможность поднять клересторий с главным сводом на любую разумную высоту над проходом, не ставя под угрозу устойчивость конструкции.

Здесь на помощь пришло воспоминание о более раннем решении. Следует помнить, что ранние цилиндрические своды поддерживались полуцилиндрическими сводами над проходами, что позволяло обойтись без клерестории. Непрерывный свод требовал непрерывной опоры, но теперь, когда давление было сконцентрировано в отдельных плоскостях, стало достаточно, чтобы опора также находилась в этих плоскостях; и хотя непрерывный *полусвод* устранял бы окна клерестории, отдельные *полуарки* не имели бы такого эффекта. Соответственно, возникла идея возвести *арку-дубль* старого полусвода под открытым небом в качестве опоры для главного свода церкви с крестовым перекрытием; отсюда и появилась эта столь восхищаемая и, конечно же, столь же презируемая деталь — *летающая опора*. Поскольку давление концентрировалось на точках, стало также необходимым укреплять эти точки прикрепленными контрфорсами значительного вылета, которые впоследствии стали одной из ведущих внешних характеристик средневековых сооружений. Стена, по сути (где эта система была доведена до крайних пределов), стала простой *завесой*, необходимой скорее для ограждения, чем для прочности, и способной быть пробитой окнами в любом необходимом объеме; эта свобода была без колебаний использована благодаря современному развитию витражного искусства.

Однако я должен вернуться к сводам, поскольку, превысив хронологию, я еще не упомянул о другом очень важном изобретении. Я имею в виду введение *ребер пересечения* — узких арок, возведенных под линиями пересечения сводов (). Ранние ребра пересечения не имели ребер, за исключением поперечных, или *arc-doubleaux*; края, на которых своды пересекались, оставались *открытыми* и были самыми слабыми частями конструкции; часто они были слабо выражены и не обязательно лежали в *плоскостях*. В более сложных сводах, которые теперь стали необходимы, эту систему было трудно продолжать; и введение каменного ребра под каждым пересечением можно рассматривать как венц развития сводов.

Невозможно переоценить его важность, поскольку оно *изменило всю геометрическую систему*. До этого момента конструкция сводов полностью определялась формами *поверхностей* сводов; пересечения могли принимать любую форму и иметь любую нерегулярность, в то время как широкие поверхности сводов, по-видимому, опирались на простые *штифты* в месте начала свода — что было достаточно правильным с математической точки зрения, но плохо рассчитано с точки зрения прочности. Теперь же *пересекающиеся линии* стали определяющими для конструкции, и форма *поверхности* была приспособлена к ним. Они всегда находились в плоскостях,^[6] и всегда были правильными фигурами — обычно дугами окружностей; но *панели* свода часто становились нерегулярными по своей конфигурации и могли быть скручены, чтобы соответствовать случайным требованиям, не оскорбляя глаз; в то время как ребра, все соединяющиеся в прочном основании у основания, снижали давление и надежно переносили его на точки опоры.



Из вышесказанного видно, что остроконечная арка была введена в средневековые сооружения не по прихоти — просто потому, что ее увидели где-то еще и понравилась ее форма, — а из-за необходимости в строительстве, из-за ее повышенной прочности и уменьшенной тяги. Сначала она использовалась только для главной арки большого свода. Та же причина вскоре привела к ее внедрению везде, где необходимо было выдерживать большую нагрузку, например под башнями и т. д., но для всех небольших арок долгое время сохранялась полукруглая форма. Я упомянул очень красивую теорию, согласно которой она была внедрена для боковых арок продолговатых сводов просто как средство получения арок одинаковой высоты с пролетом, равным половине пролета главного свода. Правда, позднее он стал наиболее полезным для этой цели. Но тщательное изучение памятников, в которых он впервые был систематически использован, ясно показывает, что его введение было обусловлено *статическими*, а не геометрическими или чисто эстетическими мотивами; ведь вопреки этой теории мы видим, что более узкая арка или стеновая ребра оставались круглыми еще долго после того, как более широкая арка стала заостренной ([рис. 11](#)). Так обстоит дело почти во всех ранних французских церквях переходного периода, таких как Нойон и Сен-Жермен-де-Пре, и то же самое мы видим в Кентерберии. В большинстве этих зданий узкая арка поднята, а вершина крестового свода приподнята, как описано выше, в результате чего теряется часть стены клерестории, что является недостатком, который был устранен, когда остроконечная арка стала более широко признаваться.

Однако, хотя остроконечная арка была *фактически принята* из простых конструктивных соображений, ее преимущества со всех точек зрения скоро стали очевидны. В стиле, основанном на использовании арок, необходимо не только владеть формой арки, способной выдерживать наибольшие нагрузки и требующей наименьшей опоры, но и иметь в распоряжении арку *переменных* пропорций. Совершенно абсурдно, что, хотя мы можем по своему усмотрению придавать опорам большую или меньшую высоту, мы не имеем такой возможности в отношении арки, которую они поддерживают; не говоря уже о многочисленных случаях, когда нам приходится соединять арки разной длины, которые, тем не менее, требуют одинаковой высоты. Правила гармонии требуют, чтобы арка могла изменяться в пропорциях высоты и ширины, как и все другие элементы архитектуры.

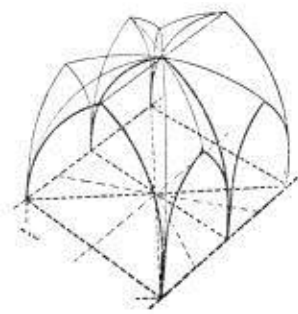


Рис. 12.

В приведенном выше обзоре истории сводов я, для простоты, опустил два способа, которые фактически применялись для того, чтобы избежать трудностей с удлиненными перекрытиями над нефами. Первый, который был распространен в немецких церквях с круглыми сводами, заключался в том, чтобы своды нефа просто состояли из *двух* пролетов боковых нефов, тем самым приводя главный свод в соответствие с квадратами боковых нефов. Второй способ заключался в использовании того, что доктор Уэвелл назвал *шестичастным* сводом, который распространен во Франции, Германии и Англии ([рис. 12](#)). Он использует систему, упомянутую в , но делит двойной пролет треугольным сводом ([рис. 13, 14](#)). Однако реальное решение возникло благодаря свободному и простому использованию остроконечной арки, что дало результат, который можно увидеть в Вестминстере^[7] и почти во всех сводчатых церквях XIII века — простой крестовый свод с арками одинаковой высоты, хотя боковые арки иногда вытянуты, не по необходимости, а просто для того, чтобы обеспечить больше места для окон клерестории.

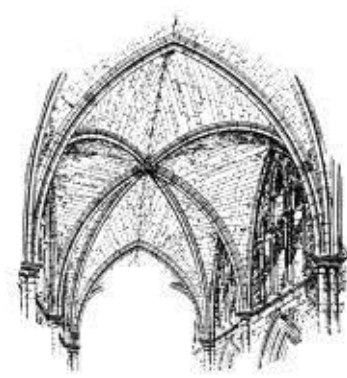


Рис. 13.

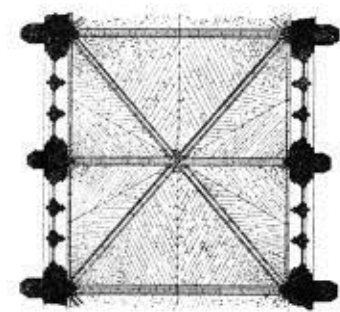


Рис. 14.

По поводу этого простого и практичного результата М. Виолле-ле-Дюк (чьим замечательным эссе о сводах, наряду с эссе доктора Уэвелла и профессора Уиллиса, я свободно пользовался) делает следующие поразительные замечания:

«Архитекторам конца XII века потребовалось пятьдесят лет, чтобы прийти от еще романских сводов Отона и Везеле к этому великому результату; и с этого момента все строительство религиозных сооружений было основано на расположении сводов; форме и размерах колонн — их расстоянии друг от друга; оконных проемов — их ширина и высота; положение и направление контрфорсов — важность их шпилей; прочность, количество и кривизна арочных контрфорсов; расположение и отвод дождевой воды; система покрытия — все это проистекает из комбинации сводов. Своды определяют *каркас* памятника до такой степени, что его невозможно возвести иначе, как начав тщательно планировать их до начала кладки первых рядов конструкции. Это правило настолько хорошо установлено, что если мы видим церковь XIII века, разрушенную до уровня фундамента, от которой остался только план, мы можем с уверенностью проследить план сводов и указать направление всех арок и их толщину. В конце XIV века строгость системы становится еще более абсолютной; при осмотре основания здания мы можем проследить не только количество и направление арок сводов и узнать их прочность, но и количество их лепных элементов и даже их профили. В XV веке сами арки (молдинги) спускаются до пола, а колонны представляют собой только вертикальные *фасции*, образованные всеми элементами этих арок. После этого мы задаемся вопросом: как серьезные люди могли отвергать и до сих пор отвергают изучение архитектуры средневековья как нечто, созданное случайно?

Из вышесказанного следует, что порядок, в котором остроконечный свод последовательно применялся для различных частей здания, а также мотивы, которые привели к его применению, можно условно классифицировать по следующим категориям: *статическая*, *геометрическая*, *эстетическая* () и *эстетическая* (*Aesthetic*), или же по позициям, в которых он требовался для прочности конструкции, математического согласования частей, а также для гармонии и красоты эффекта.

Первая категория охватывает все арки с широким пролетом, особенно те, которые я указал как первые, в которых она появилась: поперечные арки широких сводов, а также арки, несущие башни, и другие, несущие большой вес на своей короне, и все, которые имеют дефекты в опоре или требуют добавления контрфорсов (потому что следует помнить, что, хотя контрфорсы стали источником красоты, они возникли из *необходимости*, и цель состояла в том, чтобы удержать их выступ в пределах, а не чрезмерно увеличивать его). Второй, или геометрический класс, включает в себя, в первую очередь, более узкие арки продолговатых сводов; ведь даже если поперечное сечение оставалось круглым, остроконечная арка вскоре должна была бы появиться для узких арок по бокам; и хотя в течение некоторого времени эта идея не возникала, ее необходимость становится еще более очевидной из-за отсутствия гармонии, чрезмерной вытянутости и потери пространства клерестории, которые возникли в результате ее игнорирования. К этой же категории относятся все другие случаи нерегулярных сводов, в которых стороны различаются по ширине и поэтому требуются арки разных пропорций. К тому же типу относятся многие другие случаи, когда арки разной ширины находятся в одном ряду и когда — хотя с точки зрения *статики* самый широкий пролет должен иметь самую прочную арку — *геометрическое* согласие подсказывает обратное; например, в хоре церкви Сен-Жермен-де-Пре в Париже и во многих других, где боковые арки все круглые, а арки апсиды, будучи более узкими, заостренные. Как только эти две насущные необходимости установили использование остроконечной арки () в большом количестве наиболее важных мест, естественное чувство гармонии подсказало ее использование во многих других. В первую очередь можно упомянуть окна под узкими перекрытиями — как в клерестории, апсидальных часовнях и т. д., — где, как только для свода стала использоваться остроконечная арка, окна с круглым верхом стали выглядеть несколько несообразно, как мы видим в церкви Св. Красса ([\[8\]](#)) и в часовне Св. Иосифа ([\[9\]](#)) в Гластонбери. Кроме того, по мере удлинения окон круглые арки стали несоразмерны косякам; и в целом, по мере того как архитектура приобретала

более стремительный характер (), остроконечные арки стали казаться более подходящими к ее духу; так что постепенно, из исключения, используемого из соображений конструктивной целесообразности, они стали преобладающей чертой стиля; а полукруг оставался только для тех мест, где недостаток места не позволял использовать более возвышенную форму. Тем не менее, она никогда не была полностью заброшена, и в каждый период остроконечной архитектуры мы видим, как она время от времени появляется, используемая исключительно из соображений удобства, как и первоначально остроконечная арка, благодаря своей прочности.

После этого станет ясно, насколько мало важно выяснять, *откуда* произошла эта форма, поскольку она была введена *не* из соображений *вкуса*, а из *соображений полезности* — не как изменение стиля, а для удовлетворения практических требований уже используемого стиля. Фактически, остроконечная арка была изобретена примерно в то же время, что и круглая; ее предшественники можно найти в произведениях египтян, пеласгов и этрусков; она использовалась римлянами и, как я полагаю, византийцами и другими восточными христианами (), а также персами-сасанидами, и с раннего периода была преобладающей аркой среди сарацин. Поэтому абсурдно предполагать, что он был неизвестен жителям Западной Европы, которые постоянно общались с Востоком; и самым естественным было ожидать, что, как только они захотят, они воспользуются им; хотя нет ничего неразумного в предположении, что они особенно вспомнили о нем в результате двух обстоятельств: крестовых походов и нормандского завоевания Сицилии. В последнем случае завоеватели сразу же приняли его, просто потому что это был преобладающий тип арки в стране, и, как замечает г-н Галли Найт, «без какой-либо научной цели и без какого-либо отношения к вертикальному принципу».

Удивление, высказанное по поводу появления остроконечной арки, напоминает мне одну очень простую историю, за повторение которой перед столь серьезной аудиторией я должен извиниться. Человек, лишенный воображения, посетив Ниагарский водопад, был очень озадачен удивлением, выраженным его спутниками, и когда один из них воскликнул: «Разве это не самый чудесный водопад?», он ответил: «Чудесный? Нет! Я не вижу в нем ничего удивительного. Почему же вода не может падать?» Почти такой же ответ можно дать на удивленные вопросы о происхождении остроконечной арки. Когда строители XII века обнаружили, что она им нужна; когда они увидели ее форму в первом предложении Евклида; когда они фактически использовали ее сотни раз в своих пересекающихся аркадах; когда они знали, что она постоянно использовалась на Востоке, с которым они были связаны торговлей, наукой, паломничеством и войной; и когда они знали, что их братья использовали ее на Сицилии, а их соотечественники — в Провансе; мы вполне можем спросить вместе с нашим несентиментальным другом: «Что мешало им использовать его?»

Однако, несмотря на простоту и очевидность средств, результат был *волшебным*! Его выражение обусловлено не *материалами* искусства, а чувствами — сердцем — душой тех, кто его использует. Эта особая форма арки долгое время использовалась без малейшего намека на такое выражение, которое она вызывает. Она в значительной степени способствовала красоте, но мало или вовсе не способствовала возвышению чувств: однако, когда она стала использоваться в качестве средства, помогающего архитекторам северного христианского мира в их стремлении к возвышению, в качестве элемента, переданного в руки людей, которые веками трудились со всей своей энергией, чтобы их архитектура выражала возвышающие чувства религии, — она стала в их руках средством совершенствования той торжественности выражения, которой в такой удивительной степени обладали романские здания, и добавления величайшего возвышенности к их доселе суровому и строгому величию; точно так же, как простое действие силы тяжести придает Ниагарскому водопаду возвышенное и ошеломляющее величие, которое не может быть создано той же силой, действующей в других условиях.

Я должен извиниться за то, что уделил столько времени этим чисто вводным и, возможно, не очень интересным темам. Я надеюсь, что в следующей лекции смогу дать обзор перехода, как он

проявился в разных странах, а также указать и проиллюстрировать изменения в декоративных и более чисто художественных чертах архитектуры, которые сопровождали его.

ЛЕКЦИЯ III.

Переходный период.

Постепенное усовершенствование романского стиля — французские архитекторы первыми систематизировали остроконечный свод — англичане опередили немцев — итальянцы переняли его у немцев — полное признание во Франции в 1140 году — работы Сугера в Сен-Дени — резьба во французских церквях — коринфский стиль капителей — явно византийские капители — Путь, по которому византийская листва могла достичь Франции — Неоспоримый импорт — Его влияние видно в ранних английских капителях — Западный фасад Шартра — Рифление на цоколе дверных проемов — Собор в Нуайоне — Сен-Жермен-де-Пре, Париж — Собор в Сене, прототип хора и часовни Троицы в Кентерберии — Нотр-Дам, Париж — Новый вид листьев — Капитель «à crochet» — Английский переходный период — Первые образцы — Изысканный нормандский стиль — Остроконечный стиль с отголосками романского — Уильям из Сенса — Уильям Англичанин — Влияние французского искусства — Замок Окхэм — Аббатство Гластонбери — Собор Св. Давида — Храм Темпл, Лондон — Собор Чичестера — Аббатство Тайнмут — Аббатство Хексам — Капители без листьев — Капители с круглым профилем — Характеристики английского и французского переходного периода — Немецкий переходный период — Практические уроки из изучения этих изменений — Принципы, которые были заложены в переходном периоде.

В своей последней лекции я постарался проиллюстрировать *механическую и структурную* часть процесса, в результате которого романский стиль, или готика с круглыми арками, превратился в готический стиль с *остроконечными* арками — изменение, которое, как я показал, было вызвано в первую очередь чисто конструктивными причинами и возникло из-за простой необходимости, хотя впоследствии оно продолжилось в тех частях, где изменение формы арки, хотя и не было необходимо *с точки зрения статики*, требовалось по соображениям *геометрической* и эстетической гармонии. Далее я показал, что это изменение ни в коем случае не было той резкой революцией, как его часто описывают; что большая часть отличительных черт готической архитектуры является общей для ее разновидностей с круглыми и остроконечными арками; что эти две формы архитектуры едва ли можно назвать двумя стилями, а скорее большими разделами одного стиля, причем последний является естественным и логическим результатом прогресса, постоянно происходящего в первом, в каждый момент его преобладания и в каждой стране, где он преобладал.

Однако часть темы, которую я тогда рассматривал, была лишь механической основой стиля — его простой костной структурой, если использовать выражение М. Виолле-ле-Дюка, или, как сказал известный палеонтолог, который оказал мне честь своим присутствием, «позвоночником» темы. Сегодня вечером моя цель — наложить на этот скелет мышцы и сухожилия, а также внешние проявления его внутренней жизни; показать, что эти сухие кости жили; или, другими словами, показать изменения в декоративных особенностях архитектуры и в сопровождавшем ее скульптурном искусстве. Далее я должен проследить переход, проявившийся в архитектуре разных стран, особенно Франции, Англии и Германии;^[10] и в общем плане исследовать как их особенности, так и порядок их хронологической последовательности.

Тенденция, о которой я так часто упоминал, к усовершенствованию и возвышению характера романской архитектуры, характерна для всех стран, где она преобладала. Во всех них мы видим, как строгая простота ее ранних произведений постепенно и неуклонно смягчается на протяжении всего периода ее истории; грубость ранних украшений исчезает в пользу более художественного подхода; ее тяжеловесная массивность становится более легкой; ее низкие пропорции сменяются более возвышенными; и общая суровость ее характера смягчается; так что на более поздних этапах она часто кажется обладающей почти всеми чертами последующего стиля, за исключением остроконечной арки и возвышенности и легкости, которые последовали за ее введением, хотя она также обладала чертами, от которых ее преемник быстро отказался. Я имею в виду, в частности, те

системы орнаментики — в большинстве своем восточного происхождения — по которым романские здания, независимо от их арок, обычно можно отличить от зданий последующих периодов.

Как я уже показал ранее, остроконечный свод был впервые введен в сводчатых конструкциях ([\[11\]](#)), где его особые статические преимущества были наиболее востребованы, поэтому вполне естественно, что изменения начались в первую очередь в тех странах, где строители наиболее активно занимались решением этой проблемы — этапы которой я довольно подробно описал в своей последней лекции. Я имею в виду преобразование базилики с деревянными крышами в полностью сводчатое сооружение; и я думаю, что нет никаких сомнений в том, что этой страной была Франция.

Однако это не было бы единственным условием, от которого зависело бы вероятное преимущество среди разных народов в принятии мер, необходимых для создания совершенной формы арочной архитектуры. Кажется необходимым, чтобы это *не* была страна, уже настолько хорошо обеспеченная величественными церквями, что исключала вероятность великого архитектурного движения, и не та, которая уже предприняла столь решительные усилия по совершенствованию своего национального стиля, что слишком увлеклась своими успехами, чтобы быть в состоянии смело выйти на новый путь: на самом деле, это должен быть народ с таким активным духом и такой сильной склонностью к прогрессу и изменениям, что маловероятно, что он когда-либо успокоится на достигнутом. Вопрос о том, где можно было ожидать большого прорыва, естественно, стоял между Францией и Германией — владениями двух великих преемников Карла Великого в его *королевских* и *имперских* качествах. Ни Италия, ни Англия не были столь вероятными кандидатами: первая — из-за слишком большой близости к классическим памятникам, а вторая — хотя ее политическая мощь была равна мощности Франции, ее континентальные владения были самыми обширными, а архитектурные стремления — самыми энергичными, — слишком недавно поднялась из положения завоеванной страны, чтобы занять первое место в таком движении, и была менее вероятна для этого из-за того, что ее строители в большинстве своем избегали сводчатых конструкций (по крайней мере, в больших масштабах), от которых в значительной степени исходил первый прогресс.

Таким образом, дело оставалось между Францией (я имею в виду фактический центр франкской монархии, центром которой был Париж) и Германией. Однако последняя уже совершила свой великий архитектурный подъем и (не без оснований) становилась самоудовлетворенной своими достижениями. Она создала великолепный стиль и покрыла свою землю памятниками, которыми могла по праву гордиться, в то время как часть Франции, непосредственно подчинявшаяся королевской власти, еще не смогла возвести сооружения, достойные ее положения великого представительного государства Западной Европы. Огромное влияние, приобретенное в это время французскими монастырями, а также их школами и научными учреждениями, и еще большее усиление королевской власти под мудрым правлением Людовика VI и присоединение южных провинций благодаря браку его преемника привели к началу великого периода строительства во Франции, немного раньше середины XII века, а активный гений народа решил все остальное. В результате, хотя усовершенствование и совершенствование романской архитектуры происходило одинаково во всех странах, которые я назвал, и хотя ее переход к готическому стилю столь же явно национален в Англии и Германии, как и во Франции, первенство в отношении *времени*, когда был сделан великий прорыв, должно быть без колебаний присуждено, я не скажу *Франции* (поскольку некоторые ее части были особенно отсталыми), но тому району Франции вокруг Парижа, центру королевской власти — той его части, которая находилась непосредственно под королевским правлением, в отличие от той, которая принадлежала великим вассалам короны. Справедливости ради мы должны также признать, что, хотя каждая страна имела свой собственный переход, основанный непосредственно на ее национальном и даже местном разнообразии романского стиля, каждая из них в той или иной

степени была окрашена и находилась под влиянием ранних достижений, достигнутых в королевских владениях Франции ().

Я хочу быть как можно более конкретным в этом вопросе, чтобы избежать двух крайних точек зрения. Одна из них заключается в следующем: рассматривая переходный стиль каждой страны как явно национальный — логичный и последовательный переход от собственного местного романского стиля — и делая из этого вывод, что результат был достигнут абсолютно независимо, хотя между ними мог быть значительный хронологический интервал. Другая точка зрения заключается в том, что, поскольку французские архитекторы центральной части страны () были первыми, кто систематизировал развитие остроконечных арок, все другие страны просто последовали их примеру и не сделали ничего больше, чем следовали моде, установленной в Париже. Истина лежит между этими противоречивыми точками зрения. Благодаря постоянному обмену информацией по всей Европе каждая страна довольно хорошо знала, что происходило в других странах; романский стиль в каждой из них был примерно на одном уровне развития, и в каждой из них потребность в остроконечной арке, должно быть, ощущалась почти одинаково. Таким образом, каждая страна прошла свой национальный и логичный переходный период, но французы опередили других по *времени*, и многие из их второстепенных разработок были приняты в готовом виде (если можно так выразиться): так что, хотя каждый переходный период явно носит национальный характер и отличается от переходного периода в других странах, мы тем не менее находим как в Германии, так и в Англии черты, которые явно были заимствованы у французов.

Англичане — хотя, судя по их приверженности открытым деревянным крышам, можно было бы предположить, что они меньше, чем немцы, испытывали потребность в остроконечных арках, поскольку немцы чаще сводили своды над нефами () — тем не менее опередили своих более флегматичных сородичей в их внедрении. Это могло быть вызвано двумя причинами: постоянным использованием в Англии центральных башен, частые обрушения которых, когда они поддерживались круглыми арками, давали им еще одну причину желать более прочных конструкций; а также их тесной связью с Францией и обширными владениями в этой стране, которые перешли под власть наших королей.

Правда, (за исключением Анжу и Мэна) провинции, принадлежавшие Генриху II, были теми, в которых романский стиль продержался дольше всего; однако тот факт, что в то время эти две страны были почти единым целым — английские провинции Франции были больше, чем, возможно, сама Англия или независимые владения французского короля, — их церковные системы были тесно связаны, французский язык говорили все высшие сословия Англии, которые владели, возможно, почти равными по площади владениями в обеих странах, — вряд ли вероятно, что состояние архитектуры в Англии и Франции сильно различалось.

Однако норманны и аквитанцы испытывали сильную привязанность к своим собственным романским стилям, которые в каждой стране имели более ярко выраженные черты, чем стиль королевского владения Франции; и эта привязанность, по-видимому, на короткое время сдерживала их стремления и произвела аналогичный эффект в Англии, которая, тем не менее, была соседней страной королевской Франции — и в непосредственно прилегающих к ней районах, чтобы перейти к готическому стилю, оставив Германию в конце века, когда мы уже созрели для нашего раннего готического или раннего английского стиля, а Италию — принять его еще позже, через посредство немцев, в качестве возмещения за ломбардскую романскую архитектуру, которую она три века назад передала Германии; «Как будто», если использовать красноречивые слова г-на Пети, «та могучая река, которая несла поток римской цивилизации в сердце Европы, вселила в народы, через которые она протекала, почитание римских памятников; с желанием сохранить и увековечить их, установив, в соответствии с принципами их строительства, родственный и долговечный стиль»: но, как я могу добавить, в конце концов, обнаружив несовершенство этих принципов, захотела вернуть истоку этой ранней цивилизации те более

продвинутые достижения и усовершенствованные красоты, которые эти народы создали на их основе.

Таким образом, грубо обозначив национальный порядок, в котором проявился этот переход, я перейду к описанию его характеристик и результатов в этих разных странах, начиная с Франции.

Я уже упоминал, что на юге Франции есть основания полагать, что остроконечный свод использовался для бочкообразных сводов с раннего периода; и в знаменитых купольных церквях Перигора и Ангума он используется под подвесками куполов, а также в сечении самих куполов: если общепринятое мнение верно, то это означает, что он появился в центре Франции в начале XI века. Он, безусловно, встречается в королевских владениях с начала следующего века, но именно с 1140 года мы должны датировать его систематическое внедрение в качестве полностью признанного архитектурного элемента.

Я не буду утверждать, что это самое раннее произведение, в котором он был признан, и не буду пытаться исследовать общепринятое мнение, которое приписывает запуск нового стиля (если его так можно назвать) Сугеру, знаменитому аббату Сен-Дени. Однако, поскольку архитектурный прогресс в этот период был явно наиболее активным под влиянием парижского двора, а Сугер был не только одним из мудрейших и величайших людей в королевстве, но и великим государственным министром, неудивительно, что его личное влияние на искусство было мощным. В 1140 году он перестроил неф своей церкви, а также западный фасад, который существовал до неудачной реставрации, которая практически лишила ценности этот важнейший памятник в истории переходного периода. Насколько мы можем сейчас судить, он представляет собой очень ранний переходный характер, причем круглые и остроконечные арки используются почти без разбора. Из трех порталов центральный имеет круглую арку, а остальные — очень слегка остроконечные. Их характер великолепно богат, колонны либо искусно вырезаны с поверхностным орнаментом, либо имеют прикрепленные к ним фигуры в полный рост, а арки изобилуют скульптурами, что, по сути, точно соответствует характеру западного фасада Шартра и некоторых других. Оригинальные части выполнены прекрасно, а капители относятся к тому идеально византийскому разнообразию коринфского типа, который я вскоре опишу более подробно. Внутри арки свода и арки, поддерживающие башни, все заостренные, но содержат некоторые строго романские черты. В целом сооружение имеет явно романский вид, но, тем не менее, в нем так свободно используются заостренные арки, что становится ясно, что это было далеко не первое попытка.

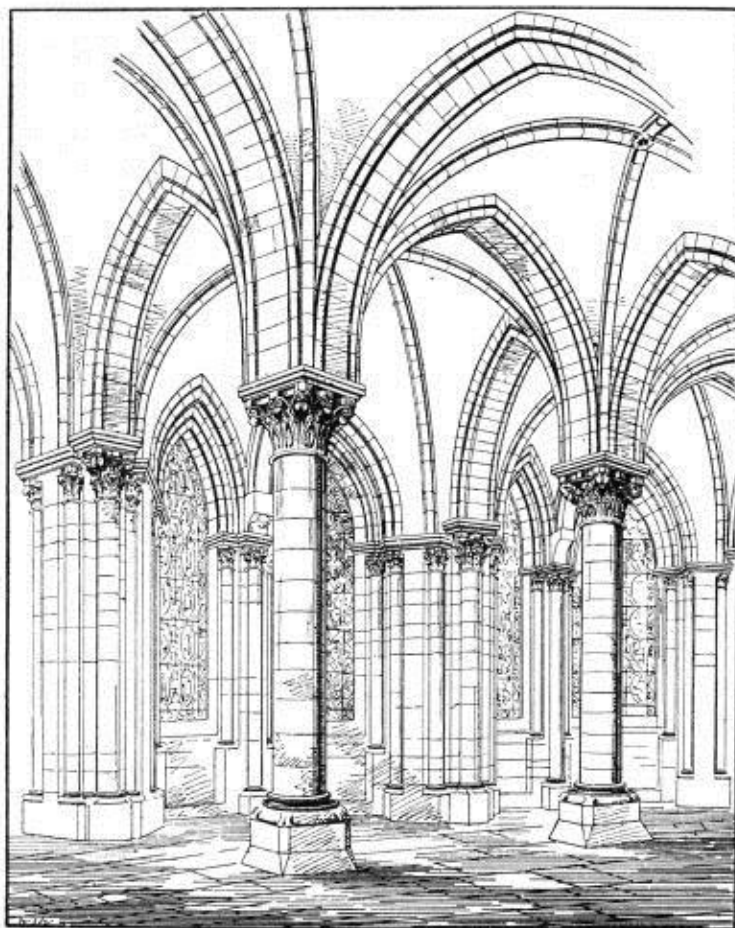


Рис. 15. — Сен-Дени. Интерьер одной из апсидных капелл.

В том же году (1140) Сугер заложил фундамент восточной части церкви, которую, как говорят, он «с поразительной быстротой» завершил к 1144 году, что позволило освятить ее ; на церемонии присутствовали король, его капризная королева Элеонора Аквитанская и множество великих людей страны.

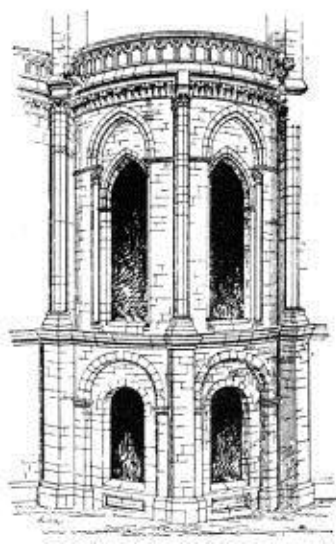


Рис. 16. — Сен-Дени. Внешний вид одной из апсидных капелл.



Рис. 17. — Сен-Дени. Часть капители одной из апсидных капелл.

От церкви Сугера сохранились только два конца с частями трансептов; вся промежуточная часть, составляющая чуть меньше, чем вся церковь, была перестроена с нуля в следующем столетии, включая даже колонны апсиды; поэтому мы не можем точно определить дизайн внутреннего пролета его церкви. От восточной части сохранились колонны вокруг деамбулатория апсиды со всеми апсидальными капеллами, включая их крипты. Я представляю эскиз одной из этих капелл с внутренней ([рис. 15](#)) и внешней ([рис. 16](#)) стороны. Из них видно, что, хотя крипта — из-за недостаточной высоты, а не по какой-либо другой причине — имеет круглые арки, верхние часовни имеют чисто остроконечные арки и очень элегантны по своему дизайну. Колонны цилиндрические, с коринфскими капителями ([рис. 17](#)), окна и своды остроконечные, и все это, хотя и явно раннее, имеет очень мало романского стиля, гораздо меньше, чем наши собственные переходные образцы гораздо более позднего периода, и, что еще более примечательно, меньше, чем многие французские церкви двадцатилетней давности. Однако часовни в крипте гораздо более романские (), все их арки круглые, а своды без ребер, хотя детали соответствуют деталям часовен выше.

Основным остатком, помимо того, что я здесь упомянул, является дверной проем северного трансепта. Он заостренный и в целом выглядит более современным, чем проемы на западном фасаде, хотя при ближайшем рассмотрении детали мало чем отличаются. К колоннам прикреплены полноразмерные фигуры, а на арках вырезаны ангелы, как на западных порталах и в Шартре (Chartres); те части листьев, которые не были обновлены, прекрасно вырезаны в том же византийском стиле. Такого же характера и ряд капителей из монастырских зданий, сохранившихся в соседнем сарае. [\[12\]](#)

Теперь прошу вас проявить терпение, пока я отвлекусь от темы и расскажу о резьбе во французских церквях этого периода. Никто не мог не заметить коринфский стиль капителей, преобладавший во Франции с начала XII до конца XIII века. Авторы, писавшие на эту тему, отмечали, что коринфский стиль значительно усилился *непосредственно перед* периодом перехода. Хотя влияние византийского вкуса прослеживается в романской орнаментации на протяжении всего периода ее существования, оно, по-видимому, в основном проявлялось в виде промышленных товаров, тканей, ювелирных изделий и т. д.; и хотя узоры, как византийские, так и другие

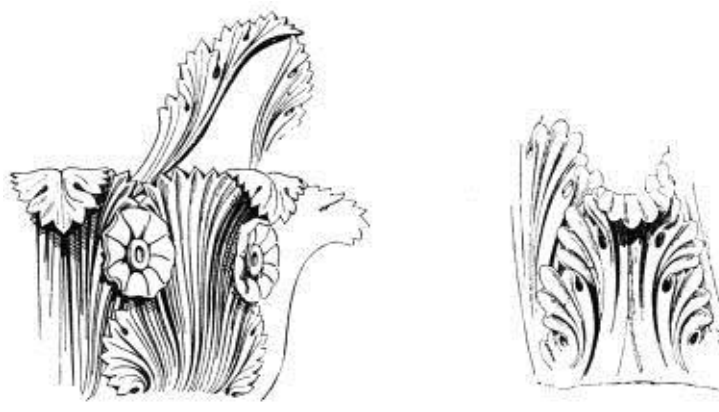


Рис. 18. Греческий акантус с хорагического памятника
Лисикрату, Афины.

Рис. 19. — Римский акантус из храма
Марса Уктора.

восточных изделий, можно проследить в романских орнаментах и были источником многих из наиболее знакомых нам, фактических архитектурных элементов классической формы, таких как капители, которые, по-видимому, не копировались напрямую, за исключением тех случаев, когда под рукой были остатки античных зданий, которые служили образцами. Романские капители более раннего периода во многих случаях не относятся ни к одному из стилей, хотя в других случаях они отдаленно напоминают римские; а капители в форме подушки и, возможно, другие капители, по-видимому, происходят из Византии; но в целом их формы сильно отличаются от оригинала, пока мы не подойдем к периоду, о котором я говорю, когда они внезапно принимают почти классическую форму — свободно используется акантус, причем его разновидность напоминает древнегреческую ([рис. 18](#)), в отличие от римской ([рис. 19](#)); и та же греческая листва встречается в карнизах ([рис. 21](#)), завитках ([рис. 20](#)) и почти во всех других местах, где ее можно было использовать. Не путешествуя по югу Франции, я не буду рисковать высказывать категоричные суждения о причине этого внезапного изменения. Я по тем рисункам, которые я видел, полагаю, что эта византийская капитель широко распространена на юге Франции, но я не могу с уверенностью отличить ее от капителей, непосредственно имитирующих классические остатки, найденные поблизости.^[13] М. Виолле де Дюк считает, что все они имеют такое происхождение, и называет их галло-римскими, в отличие от романских капителей, найденных рядом с ними. Однако я считаю те, о которых я говорю, *явно византийскими*, и следующие факты указывают на путь, по которому чисто византийская листва могла достичь севера Франции.



Рис. 20. — Свиток, Сен-Дени.

Рис. 21. — Часть карниза, Сен-Дени.

Церковь Св. Марка в Венеции была построена между 977 и 1071 годами, и многие из ее капителей точно соответствуют тому типу, о котором я говорю ([рис. 22](#)), а также идентичны многим капителям в Константинополе ([рис. 23](#)). Любой, кто обучался рисованию коринфских капителей, не сможет не узнать в Венеции тот вид акантуса, по которому он привык отличать греческий коринфский стиль от римского. По словам М. де Вернейля, церковь Св. Фронда в

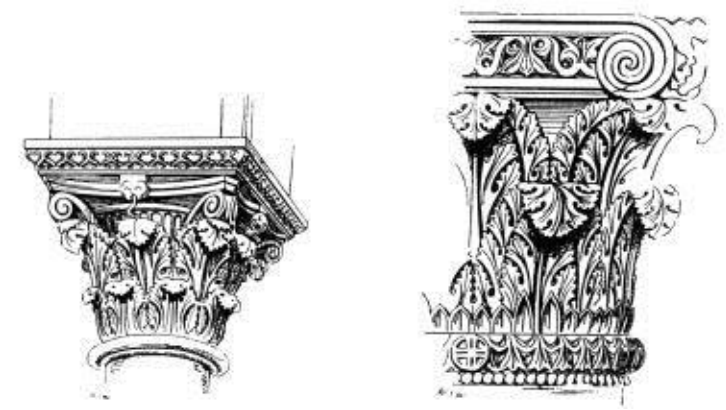


Рис. 22. Капитель из церкви Святого Марка, Венеция.

Рис. 23. Капитель из церкви Святого Иоанна, Константинополь.

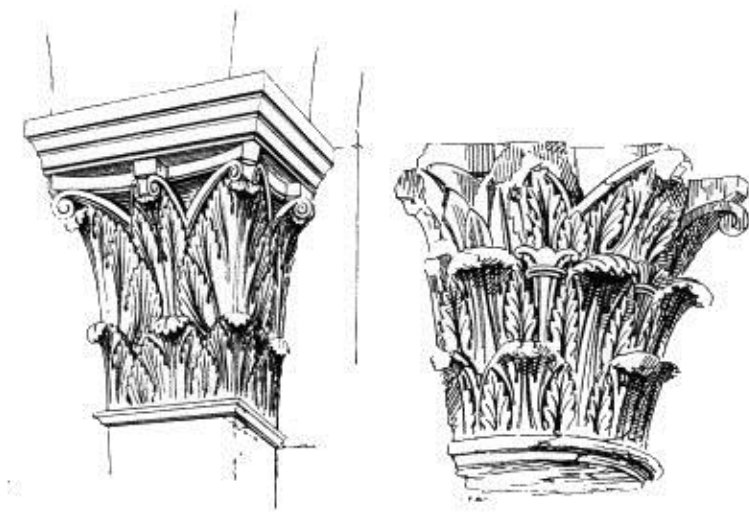


Рис. 24 — Капитель из церкви Св. Фронда, Перигё.

Рис. 25. Фрагмент капители из церкви Св. Фронда, Перигё.

Перигё, был построен почти в то же время, в центре Франции, но под влиянием венецианских купцов. Эта церковь является прямой копией собора Святого Марка в Венеции, но помимо явно

византийских форм, характерных для этой и многих других церквей, которые ее копируют, она содержит капители точно такого же типа, как и в Венеции ([рис. 24, 25](#)); и вскоре после этого времени мы видим, что они становятся преобладающими в районах

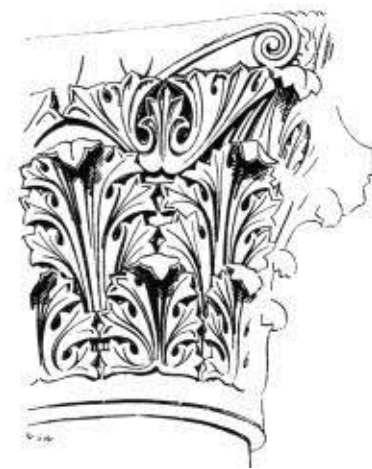


Рис. 26. Капитель с колонны Маркиона, Константинополь.

другие византийские черты церквей Перигора не повторяются. Я привожу серию капителей из Константинополя ([рис. 23, 26](#)), Венеции ([рис. 22](#)) и Периге ([рис. 24, 25](#)), ([рис. 24, 25](#)), которые можно сравнить с теми, что я показываю из Сен-Дени ([рис. 20, 21](#)), Сен-Жермен-де-Пре ([рис. 27](#)) и т. д., чтобы показать, насколько бесспорно и прямолинейно было их заимствование, хотя, в отличие от работ классических архитекторов, мы не находим двух одинаковых капителей. У них есть и другие сходства с коринфской капителью, такие как кауликулы и рудиментарный остаток вогнутого абака. Это мы находим также в архитектуре Пизы, в архитектуре мавров на Сицилии и, вероятно, во всех стилях, на которые оказала влияние византийская архитектура; и, без сомнения, это было заимствовано из практики, которая возникла, когда коринфский капитель начали использовать непосредственно для поддержки арки (*выступающей* над колонной), когда над более хрупким абаком () устанавливали прочный квадратный блок, чтобы защитить его от разрушения, которому он в противном случае подвергся бы. Эти особенности можно найти почти в каждой церкви переходного периода в той части Франции, о которой я говорю, и, вероятно, почти во всех других частях. [\[14\]](#)



Рис. 27. — Сен-Жермен-де-Пре, Париж.

Коринфская листва стала источником вдохновения для великолепных капителей, которые пронизывают лучшие французские произведения XIII века, хотя листва была полностью изменена; и в нашей стране, хотя византийский оригинал, как я полагаю, виден только в работе Уильяма из Сенса в Кентербери,^[15] его влияние заметно в очертаниях многих наших лучших ранних английских капителей, хотя они имеют ярко выраженный национальный характер и сильно отличаются по стилю от французских.

Почти современным произведением Сугера является западный фасад собора в Шартре, одно из самых благородных произведений этого стиля. Насколько я знаю, точно неизвестно, когда был начат и завершен этот фасад, но в 1145 году велось активное строительство башен. Три центральных портала отличаются особым великолепием (рис. [23](#), [30](#), [31](#), [32](#), [33](#)); они слишком сложны, чтобы я мог рискнуть проиллюстрировать их рисунками.



Рис. 29, 30, 31, 32, 33. — Богато украшенные колонны из Шартра

Фигуры на косяках, как было принято в тот период, выполнены из того же блока, что и сами колонны, и их необычайная вытянутость, а также длинные вертикальные складки их одежд, несомненно, были призваны гармонировать с их положением как частей колонн. Головы отличаются особым достоинством и изяществом. Эти дверные проемы, вероятно, являются лучшими из сохранившихся образцов переходного периода. Их чрезмерная богатство резко контрастирует с суровой, но благородной простотой остальной части фасада и демонстрирует не только тенденцию к щедрому использованию всех ресурсов искусства на дверных проемах, что так характерно для французского искусства, но и наиболее ярко иллюстрирует абсолютную независимость архитектуры от простого орнамента и, в то же время, свободу, с которой она им пользуется; богатые дверные проемы и строгие простые башни являются одинаково великолепными образцами стиля и ни в малейшей степени не страдают от соседства друг с другом.

Я только обращаю внимание на необычное украшение пьедестала или основания дверных проемов с помощью каннелюр и т. д. Это было распространено во Франции в тот период, хотя я не могу проследить его происхождение. Оно почти идентично тому, что используется в западном

дверном проеме Сен-Жермен-де-Пре,^{[161](#)} , и мы видим его еще более богатое исполнение в несколько более поздних дверных проемах, которые фланкируют западный фасад в Руане.

Капители на этом фасаде (в Шартре) относятся к типу, который я описал выше. Южная башня и шпиль имеют наиболее благородную композицию и по красоте едва ли уступают башням и шпилям более позднего периода.

Следующим примером, на который я сошлюсь, является собор Сен-Жозеф () в Нуайоне. Дата постройки этого собора неизвестна, но старая церковь была уничтожена пожаром в 1131 году, а епископ (Бодуэн), вскоре вступивший в должность, был близким другом аббата Сугера, поэтому считается почти исторической достоверностью, что он приступил к восстановлению церкви вскоре после постройки собора Сен-Дени, а проекты были разработаны по совету Сугера. Я не готов ни безоговорочно согласиться с этим, ни опровергнуть его. При первом осмотре церкви мое впечатление было противоположно этой теории, но сам Сен-Дени выглядит гораздо более поздним, чем он есть на самом деле, а явные несоответствия в датах этого периода настолько сбивают с толку, что хочется колебаться, прежде чем опровергать теорию, поддерживаемую такими людьми, как Виолле-ле-Дюк. Однако, если эта идея верна, я бы ограничил раннюю дату *нижней частью* хора. Такое же смещение круглых и остроконечных арок встречается во всем соборе, но не только лепнина более позднего периода находится в западных частях (как указывает М. ле Дюк), но и капители, преобладающие в верхних ярусах самого хора, относятся к типу, который, по моему мнению, не может быть столь ранним, как указанная дата.

Капители нижнего яруса (или боковых нефов и апсидальных капелл) выполнены в коринфском стиле, перемежаются с капителями с переплетенными стеблями и т. д. и отличаются исключительной красотой.

Я привожу эскиз одной из апсидных капелл, как внутри ([рис. 34](#)), так и снаружи ([рис. 35, 36](#)), в качестве параллели с капеллами в Сен-Дени. Сравнение, безусловно, подтверждает теорию относительно даты постройки, поскольку преобладание круглых арок придает ей вид еще более раннего возраста; но мы увидим на других примерах, что на это доказательство нельзя полагаться полностью.

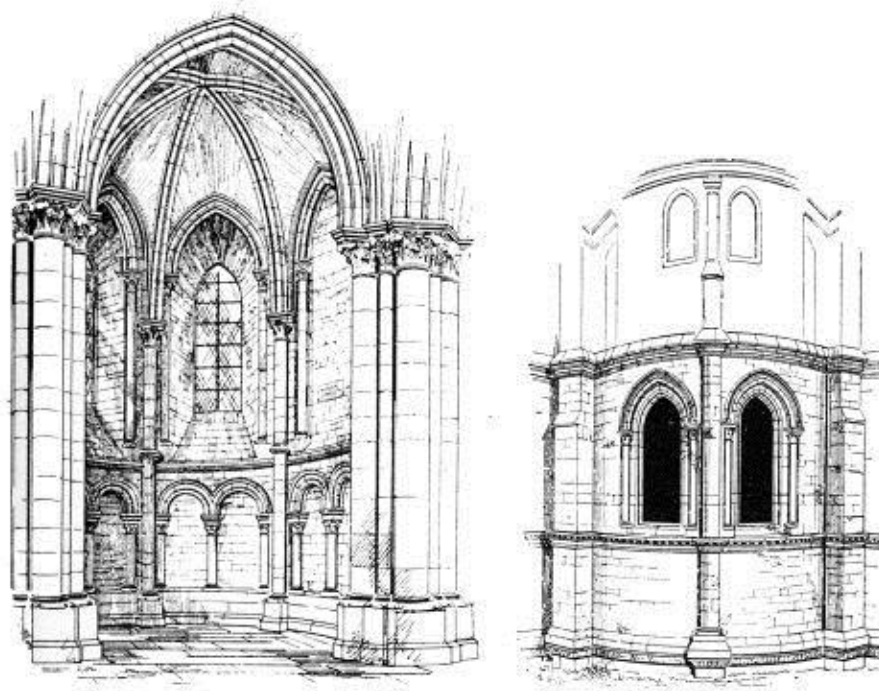


Рис. 34, 35. Собор в Нуайоне. Внутренний и внешний вид одной из апсидных капелл.

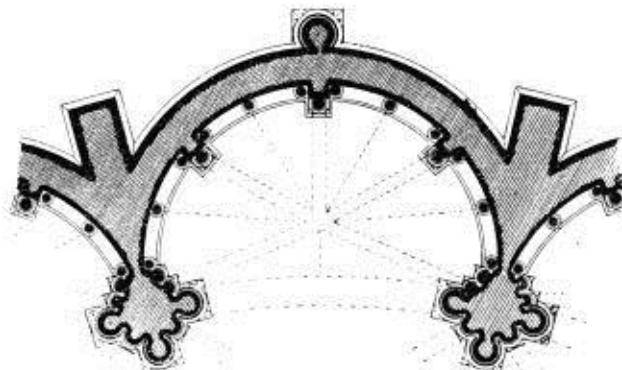


Рис. 36. Собор в Нуайоне. План одной из апсидных капелл.

План этой церкви чрезвычайно красив, с апсидальными завершениями не только хора (рис. 36), но и каждого транспта. Предполагается, что в этом плане она была скопирована с величественных трансптов в Турне, с которым Нойон был связан до 1153 года, почти того же года, которому приписываются оба этих сооружения, хотя трансепты в Турне все еще являются чисто романскими и относятся к самым величественным и смелым, за исключением только остроконечных сводов; тогда как трансепты в Нуайоне (которые, однако, несколько позднее хора) имеют очень легкую и почти хрупкую конструкцию и, хотя и содержат много круглых арок, в целом выполнены в остроконечном стиле.

Церковь в Нуайоне имеет конструкцию, о которой я едва упомянул в своей предыдущей лекции, — в ней боковые нефы имеют два этажа, оба из которых сводчатые.

Обычно второй этаж называют трифорием, но я бы скорее назвал его *галереей*, поскольку собственно трифорий занимает пространство между крышей и сводами проходов, то есть пространство *над* этими галереями; таким образом, церковь такой конструкции имеет *четыре* этажа — проход, галерея, трифорий и клересторий; трифорий, как следует из его названия, является *третьим* ярусом, хотя в церквях более традиционного типа он является лишь *вторым*. Такая конструкция была очень распространена в этот период во Франции и Германии, хотя в Англии я помню только один пример — хор в Глостере — который, однако, настолько изменен, что его конструкция практически не видна.^[17] Своды в Нуайоне заостренные, но их боковые

ячейки, как мне кажется, во всех случаях круглые (). Внешний вид апсидальных капелл () в Нуайоне не отличается от капелл в Сен-Дени, хотя и без крипты. Как и в Сен-Дени, здесь есть колонны, используемые в качестве контрфорсов, идея, унаследованная от более ранних построек, таких как Нотр-Дам-дю-Пон в Клермоне, в Исуаре и многих других.

На восточной стороне трансептов находятся величественные порталы с роскошной резьбой в виде листьев, которые ранее были украшены скульптурами, но все следы которых теперь исчезли, так как они были тщательно вырезаны во время Революции.

В целом, эта церковь является одним из лучших примеров переходного периода, хотя и имеет один важный недостаток — отсутствие *даты*.

Следующим примером, на который я обращаю внимание, является церковь Сен-Жермен-де-Пре в Париже, представляющая особую ценность, поскольку обладает элементом, которого нам не хватает в Нуайоне. Она была освящена в 1163 году, то есть через девятнадцать лет после Сен-Дени.

Сравнение Сен-Жермен с Сен-Дени приводит к одному из самых любопытных вопросов, связанных с этой частью истории архитектуры, поскольку за этот промежуток времени, длившийся почти двадцать лет, *не* было достигнуто *никакого прогресса*; судя по зданиям, можно было бы даже поменять их даты: в то время как восточная часть Сен-Дени в 1144 году была построена исключительно в готическом стиле (за исключением крипты), в Сен-Жермен в 1163 году в наиболее заметных местах использовались круглые арки, хотя в остальном здания были абсолютно одинаковыми; и это в самой важной церкви королевского города.

Как объяснить этот длительный застой?

Я не буду делать вид, что могу ответить на этот вопрос утвердительно, но я предложил бы следующее решение: через два года после того, как Людовик VII и королева Элеонора посетили освящение собора Сен-Дени, они отправились в великий крестовый поход — один во главе 10 000 воинов, другая — во главе отряда амазонок, которых она набрала из числа дам своего двора. Амазонки и их чрезмерное количество багажа привели к разгрому армии в битве при Лаодикее. Король вернулся в свои владения обедненным и униженным, вскоре после чего его амазонская супруга, получив развод, лишила его одним махом половины его владений и передала богатый провансальский приданный английскому королю Генриху II. Я бы предположил, что это внезапное прекращение развития архитектуры можно объяснить столь же внезапным исчерпанием ресурсов французского королевства, так как раннее начало усовершенствованного стиля в некоторой степени объясняется его предыдущим ростом процветания?

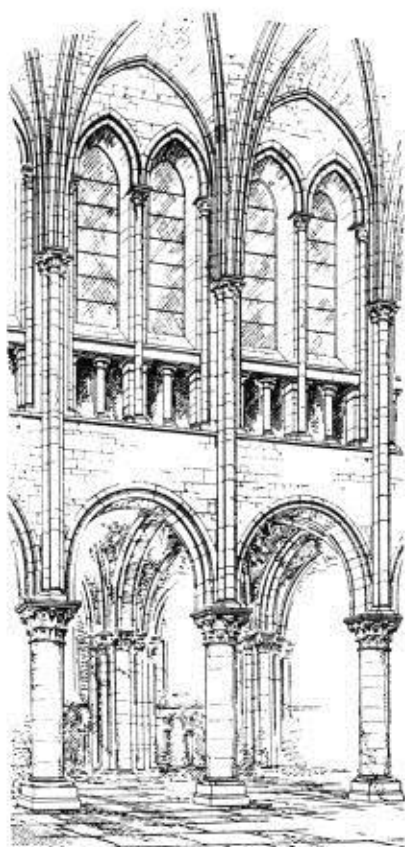


Рис. 37. — Сен-Жермен-де-Пре, Париж. Два пролета хора.

Скульптурное искусство в Сен-Жермен-де-Пре, по-видимому, находится на одном уровне с искусством в Сен-Дени и Шартре. Капители выполнены либо в византийском коринфском стиле, либо украшены изображениями животных (реальных и гротескных), либо представляют собой сочетание обоих стилей. Они являются превосходными образцами своего стиля, и я выбрал один из них [\[18\]](#) в качестве типичного примера этого стиля. Дизайн интерьера хора, хотя и очень простой, чрезвычайно изящен и в некоторой степени оригинален. Я представляю эскиз двух его пролетов ([рис. 37](#)).

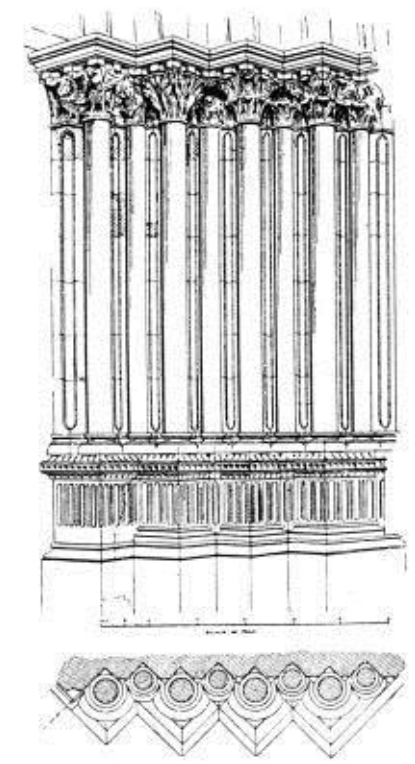


Рис. 38. — Сен-Жермен-де-Пре, Париж. Западный вход.

Западный портал ([рис. 38](#)), по-видимому, очень напоминал порталы в Шартре; но все скульптуры были удалены, за исключением тимпана, на котором до сих пор изображена Тайная вечеря; а колонны, которые, как нам сообщили, несли полноразмерные фигуры — по всей вероятности, чередующиеся с более мелкими, богато украшенными, как в Сен-Дени, Шартре и Бурже, — были заменены на простые. Капители украшены богатой коринфской листвой, среди которой изображены гротескные птицы, гарпии и т. д. Цоколь или пьедестал рифленый, точно как в Шартре. В целом, эта церковь заслуживает гораздо большего внимания, чем ей, по-видимому, уделяется.



Рис. 39. Собор в Сене. Внутренний вид.

Теперь я перехожу к примеру, представляющему для нас особый интерес, — к собору, который обычно считается прародителем нашей готической архитектуры и который, хотя я ни в коем случае не разделяю это мнение, представляет собой достаточно глубокий интерес, поскольку, без сомнения, является прототипом великолепного хора и часовни Троицы в Кентерберии — столичной церкви всей Англии — и благодаря им оказал мощное влияние и придал определенную степень французского колорита непосредственно последующим разработкам по всей длине и ширине нашей страны. Мне едва ли нужно говорить, что я имею в виду собор в Сене.

Мне стыдно признаться, что я не видел эту величественную церковь до короткой поездки, которую я совершил этой зимой, ^[19] и в связи с настоящей лекцией. Я бессознательно испытывал к ней некоторую ревность, вызванную преувеличенными мнениями, которые постоянно высказывались о полной зависимости нашего готического стиля от нее; но моим первым восклицанием при входе в неф был: «Ну, если все наши готические церкви происходят от этого, то у них, по крайней мере, было *великолепное* происхождение!»

Хотя это собор второго порядка, сильно поврежденный в результате последующих переделок, я знаю немногие соборы, которые выглядят более величественно и впечатляюще. Даже возвышенный интерьер Амьенского собора, который я случайно посетил на следующий день, не смог стереть из моей памяти суровое величие Сенса.

Интерьер чрезвычайно прост (рис. 39) и производит впечатление скорее благодаря масштабности своих основных элементов, а еще больше — благодаря благородному чувству, которое, должно быть, пронизывало сознание его создателя, чем благодаря чему-то, что можно конкретно определить словами. Ее неф необычайно широк: расстояние от центра одной колонны до центра другой составляет 49 футов. Колонны чередуются: одни представляют собой огромные

сгруппированные опоры диаметром около 11 футов 6 дюймов (большая часть которых проходит до свода), а другие — спаренные колонны диаметром почти три фута каждая. Трифорий несколько слишком мал — единственный

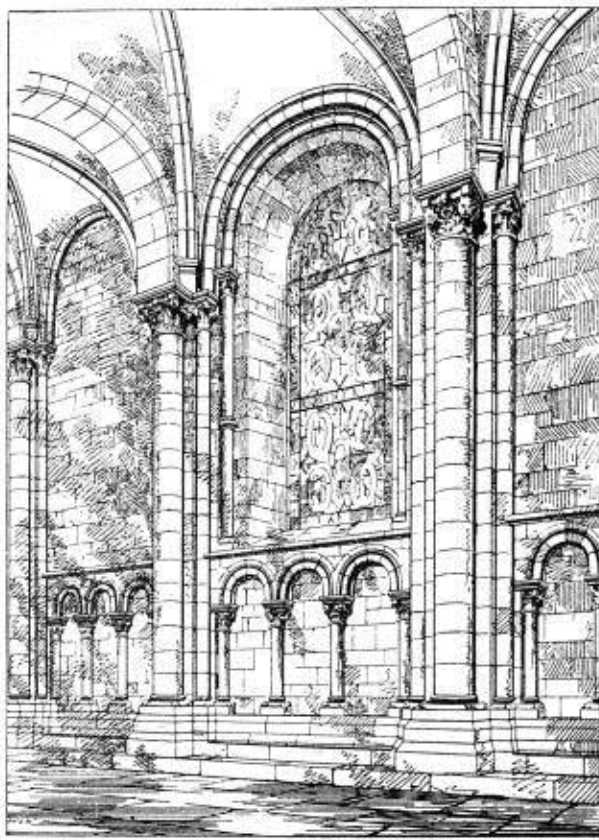


Рис. 40. Собор в Сене. Вид на хоры.

недостаток в композиции — и, к сожалению, окна клерестории были обновлены в более поздний период. Обычно утверждается, что вместе с ними были обновлены все своды, однако это неверно; были обновлены только боковые ячейки, которые, как доказывают факты, на которые я не буду здесь вдаваться, имели круглые арки и находились низко в стене клерестории, что уменьшало высоту окон — недостаток, который привел к их реконструкции. Не только ребра « » относятся к первоначальному участку, но и боссы явно относятся к тому же раннему периоду, что, по моему мнению, достаточно для опровержения идеи о перестройке сводов. Своды проходов имеют круглые поперечные арки, а окна проходов, как и аркады стен, имеют круглые арки (рис. 40). Резьба такого же типа, как я уже неоднократно описывал, и в большинстве своем очень простая. Некоторые капители арочных пролетов очень богато украшены, и на многих из них изображены гротескные животные, птицы и т. д., искусно вырезанные (рис. 41, 42).

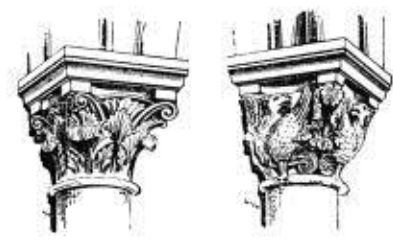


Рис. 41, 42. — Капители из боковых нефов хора.

Западные порталы, вероятно, были самой поздней частью первоначальной церкви и впоследствии были изменены путем замены тимпанов более позднего периода; но скульптурное искусство, которое они содержат, является одним из самых прекрасных своего времени, многие из фигур обладают классической красотой и гораздо более чем классическим выражением. Эта церковь была освящена в 1167 году, хотя (за единственным исключением порталов) ее характер позволял бы отнести ее к более раннему периоду, чем церковь Сен-Дени.

За два года до освящения Сенса было начато великое дело французского переходного периода — собор Нотр-Дам в Париже.^[20] Его строительство заняло остаток века, а строительство западного фасада — первую четверть следующего века. Я не буду пытаться описать, как выглядела эта величественная церковь в первоначальном виде: подробная информация об этом содержится в словаре М. Виолле-ле-Дюка — труде, который должен быть у каждого студента-архитектора. Я ограничусь описанием ее влияния на скульптурную листву.



Рис. 43. Нотр-Дам.

В начале строительства не было сделано никаких усовершенствований по сравнению с византийской резьбой Сен-Дени; более того, капители в восточной галерее выглядят почти более архаичными, чем их предшественники двадцати-тридцатилетней давности. Однако любопытно, что капители больших колонн под этими галереями выполнены в явно более прогрессивном стиле. М. ле Дюк остроумно объясняет это тем, что были задействованы художники разного возраста и что в эпоху прогресса предпочтение отдавалось более молодым, в результате чего более важные капители были поручены им. Однако я склонен объяснить это иначе, предполагая, что более мелкие и отдельно стоящие капители были вырезаны до того, как их закрепили (), а капители больших колонн оставили на последний момент перед снятием лесов. Я могу оценить это по собственному опыту, поскольку в церкви, которую я строю в Гамбурге, между вырезанием трифория и колонн, которые его поддерживают, будет промежуток в десять лет; и я с ужасом вспоминаю, что за это время *все* художники, кроме *одного*, умерли от разрушительного воздействия каменной пыли, а один спасся только потому, что я попросил его отказаться от резьбы и довольствоваться изготовлением моделей, по которым работают другие — система, в целесообразности которой я, при других обстоятельствах, сомневаюсь.

Однако капители в *нефе* лучше всего демонстрируют огромный прогресс, достигнутый в настоящее время. Я не должен был так долго останавливаться на чисто антикварном факте ввоза византийских

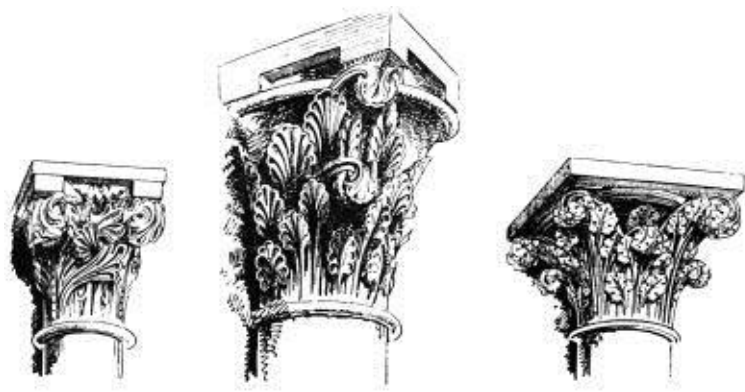


Рис. 44, 45, 46. Нотр-Дам, Париж.

коринфского стиля во Францию, если бы это не привело к такому великолепному результату. В нефе Нотр-Дама избавлены от всех следов этой *греческой* листвой, за исключением ее общих очертаний;^[23] и заменена совершенно новой и поистине благородной, основанной в некоторой степени на воспоминаниях о подлинной романской листве, предшествовавшей восточному влиянию, сохранившей очертания, навеянные листьями акантуса, но обработанной в форме, которая никогда раньше не встречалась и которая была предназначена произвести великую революцию в этой области искусства. С этого времени (до конца XIII века) французская резьба становится благородной и выразительной в высшей степени — сначала постепенно приближаясь к естественным формам, не подражая им напрямую, но в конечном итоге откровенно принимая произведения природы в качестве ориентира, однако настолько их условливая, чтобы они идеально вписывались в свое положение и создавали контур.

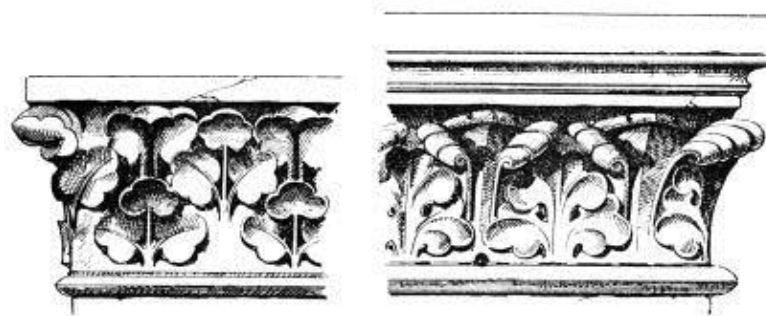


Рис. 47, 48. — Нотр-Дам, Париж.



Рис. 49. — Сен-Лё, недалеко от Крейля.

Капитель из апсиды.

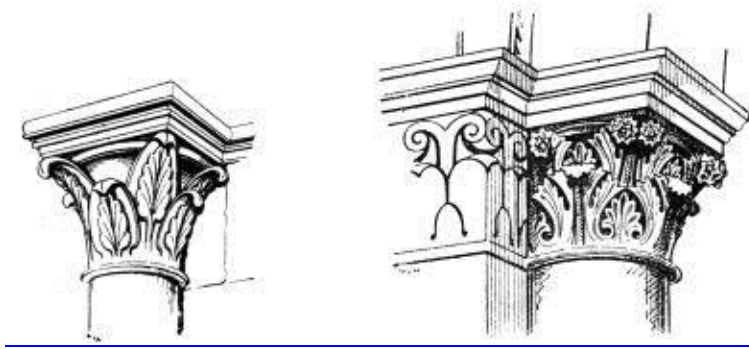


Рис. 50. — Нотр-Дам, западный фасад.

Рис. 51. — Сен-Эзёб, Осер.

гармонируя с архитектурными элементами, к которым они применены, и придавая им максимальную красоту. Я демонстрирую образцы этого класса листьев в Нотр-Даме ([рис. 47, 48](#)). Я также обращаю внимание на рисунок одного из капителей из апсиды Св. Леу, недалеко от Крейля (по словам М. ле Дюка, выполненный в 1175 году, вскоре после значительного обогащения аббатства, около 1190 года), как образец того же прогресса в резьбе по листе, а также на некоторые капители с западного фасада Нотр-Дама (около 1220 года) как примеры его успеха непосредственно перед систематическим внедрением естественной листвы.

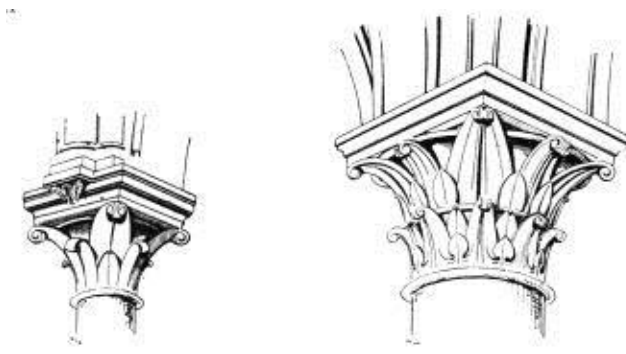
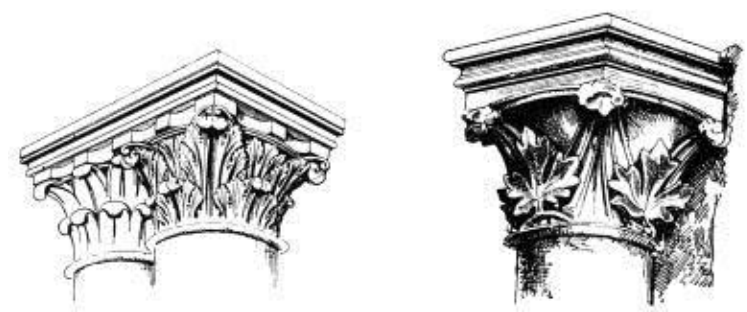


Рис. 52. — Нуайон. Капитель из апсиды.

Рис. 53. — Лаон. Капитель.



Здесь я должен упомянуть о появлении (хотя и несколько более раннем) того, что французы называют капителью «à crochet». Я представляю эскиз, показывающий его происхождение от простого, неизуродованного листа, который сопровождал византийский акантус ([рис. 51](#)). Этот простой лист можно увидеть в простой форме на апсидальных колоннах в Нуайоне, в более развитом виде в нефе той же церкви и в Лаоне (который, однако, значительно позднее), а также в довольно развитом виде в Сене и на Монмартре. В Нотр-Даме капитель *à crochet* приобретает значительное значение в стиле « », а на западном фасаде используется в своей наиболее совершенной, чисто условной форме; чуть позднее, как в Сент-Шапель, она украшена и переплетена естественными листьями самым элегантным образом, который только можно вообразить. Ни одна из черт, возникших во время французского переходного периода, не оказала столь всеобщего влияния на архитектуру других стран. Во Франции ее использование часто доходит до чрезмерности, но при умеренном применении она является очень ценным элементом в *архитектурном оформлении* листьев.

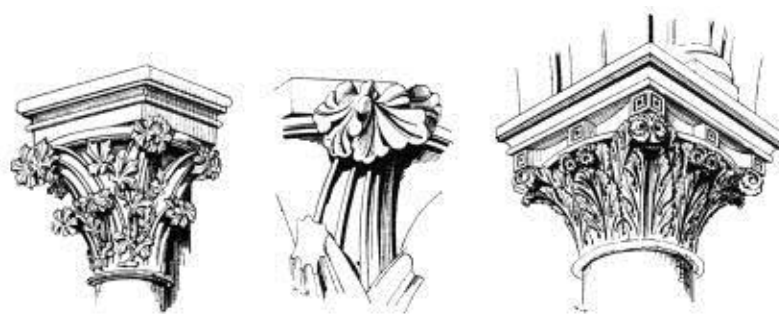


Рис. 56. — Сент-Шапель. Рис. 57. — Сент-Шапель. Рис. 58. — Сен-Реми, Реймс, W.E.

Я должен извиниться как за то, что мои замечания о французском переходном периоде оказались столь длинными, так и за то, что в связи с ограниченным временем лекции мне пришлось довольствоваться весьма скудным обзором. Несколько замечаний, вызванных тем, что было так поспешно пройдено в обзоре, я оставлю на потом, пока не опишу некоторые английские примеры.

Английский переход был настолько полным сам по себе, а все его этапы настолько совершенными и последовательными, что, если бы не наше знание о французском переходе и, если можно так сказать, *вставка* почти чисто французского произведения в Кентербери, было бы трудно поверить, что на него повлиял какой-либо другой фактор (), кроме естественного и спонтанного развития нашего собственного романского стиля.

Ее можно разделить на несколько этапов, хотя они часто перемешиваются в одном и том же произведении.

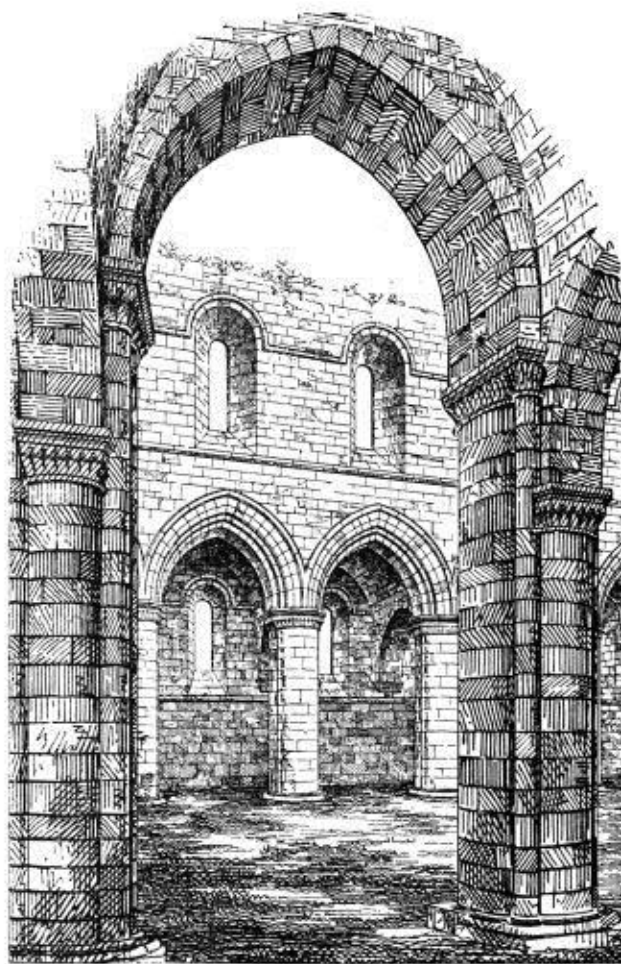


Рис. 59. — Аббатство Фонтейнс. Вид через неф.

Во-первых, это здания, которые являются строго романскими, за исключением того, что в них частично используются остроконечные арки (). Таков неф аббатства Фаунтинс. Дата его постройки неизвестна, но, по всей вероятности, он был возведен между 1140 и 1150 годами, что соответствует возрасту аббатства Сен-Дени. Далее следует аббатство Киркстолл, строительство которого началось в 1153 году и, хотя на его завершение, по-видимому, ушло тридцать три года, оно сохранило свой характер — *чисто* романский — и строгий и суровый вид, но с остроконечными арками в более важных частях. Аббатство Билдуосс принадлежит к тому же классу, его строительство началось, вероятно, через несколько лет после основания аббатства в 1135 году, поэтому его более ранние части, вероятно, соответствуют по возрасту аббатству Фонтейнс.

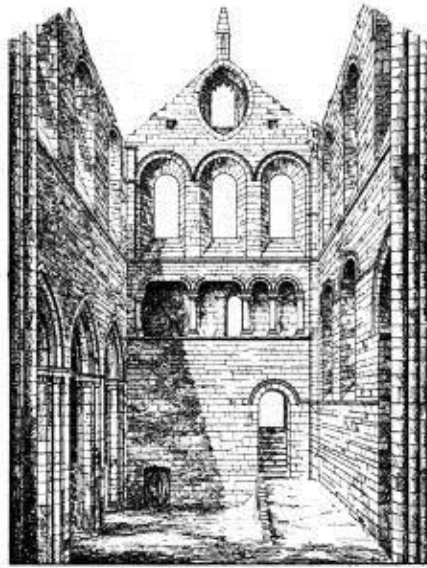


Рис. 60. — Аббатство Киркстолл, южный трансепт.

На первый взгляд может показаться, что эти примеры относятся к тому же периоду перехода, что и во Франции, но это вряд ли будет справедливым выводом, поскольку, без сомнения, во Франции существует много французских примеров того же типа — чисто романские со скрученными большими арками — более раннего периода, чем работы аббата Сугера. Поэтому я пропущу эти лишь зарождающиеся образцы.

Следующий класс — это чрезвычайно утонченный нормандский стиль,

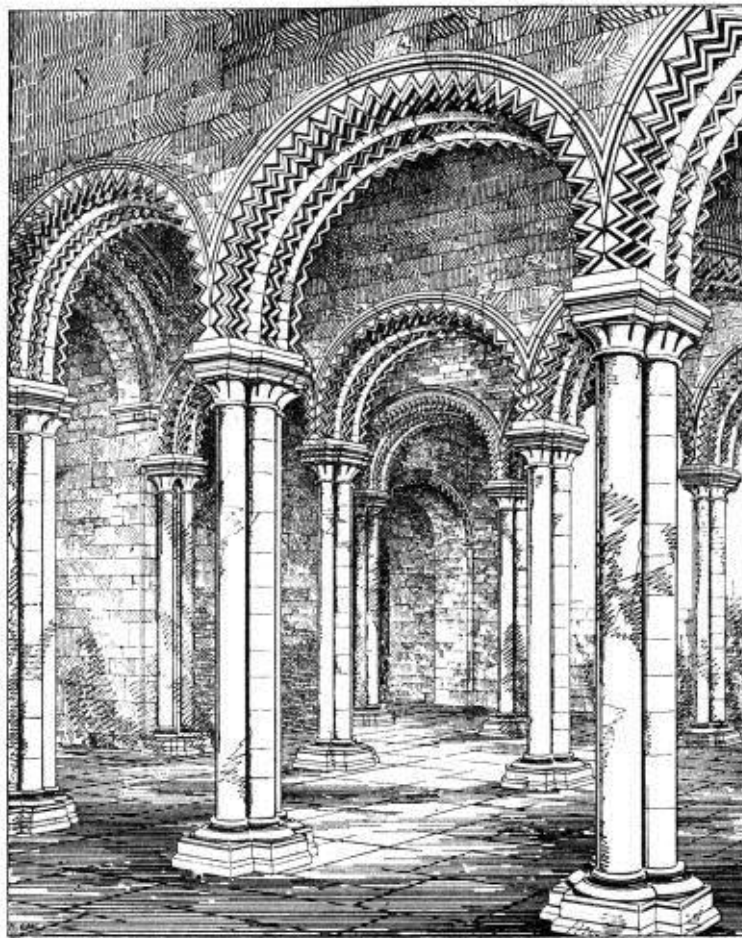


Рис. 61. — Галилея, Дарем.

с остроконечными арками или без них, — например, Галилея в Дареме, где, хотя дата явно переходная, орнаменты имеют деликатный нормандский характер, сильно отличающийся от Фонтейнса и Киркстолла и указывающий на более позднюю дату. Это было произведением знаменитого епископа Пудси, великого продвигателя перехода на севере. Он начал в 1155 году (как я

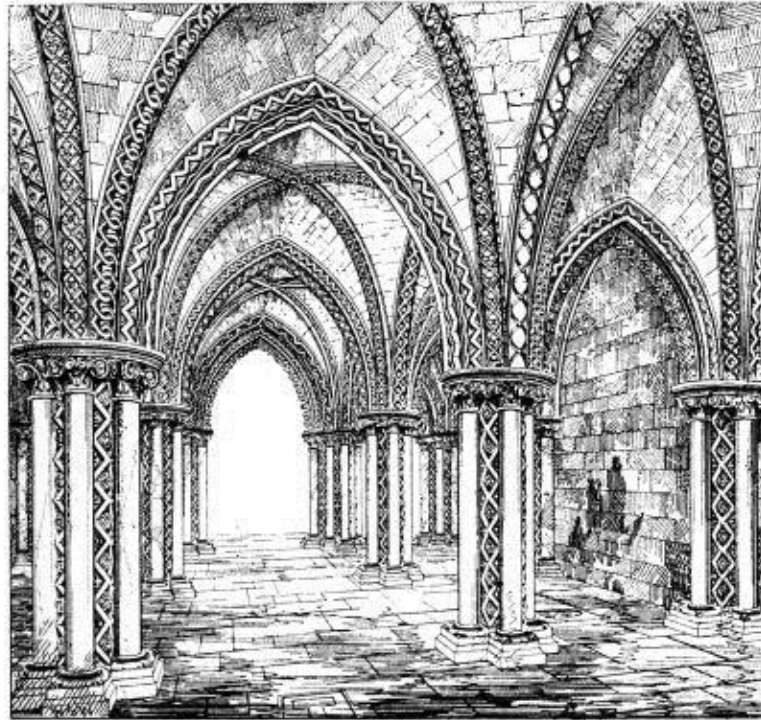


Рис. 62. — Аббатство Святой Марии, Йорк. Вестибюль капитульной залы. Вид из монастырского двора (восстановленного).

полагаю) со своей капитульной залой — чисто нормандским сооружением — и завершил строительством церкви в Дарлингтоне, почти столь же чисто готической;^[24] его епископство продлилось около сорока лет. Примеров этого типа на севере Англии наиболее многочисленны, но они настолько перемешаны с явно готическими сооружениями, что несколько затрудняют классификацию. На самом деле, часто можно встретить здание, почти чисто готическое, но с дверными проемами этого класса; одним из заметных, но не очень ранних примеров является Джедбург, где дверные проемы являются совершенными жемчужинами изысканной норманнской архитектуры высочайшего класса и наиболее художественной отделки, в то время как интерьер церкви является чисто готическим.

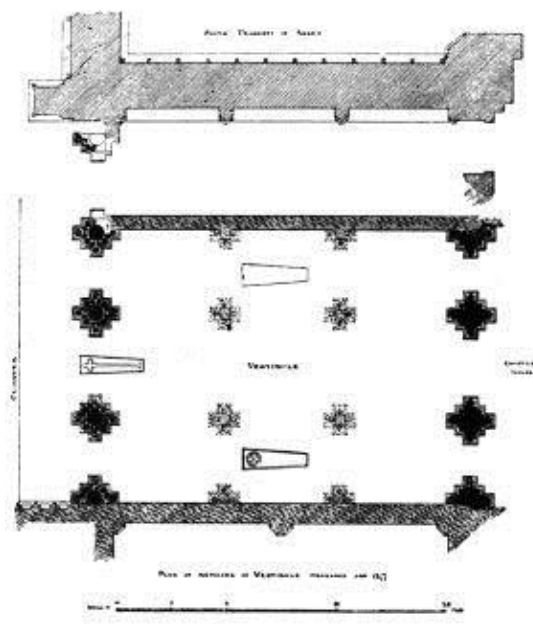


Рис. 64. — Аббатство Святой Марии, Йорк. План вестибюля капитульной залы.

Один из самых замечательных образцов этого класса находится в аббатстве Святой Марии в Йорке, в вестибюле капитульной залы. Я привожу восстановленный вид одного из входов, частично на основе остатков *на месте*, а частично на основе фрагментов, сохранившихся в музее. Дата создания этого изысканного произведения неизвестна, но я полагаю, что оно было создано в поздние годы архиепископа Роджера, великого поборника перемен в этой епархии, который возглавлял епархию с 1154 по 1181 год. Он перестроил хор своего собора, благородные остатки крипты которого были

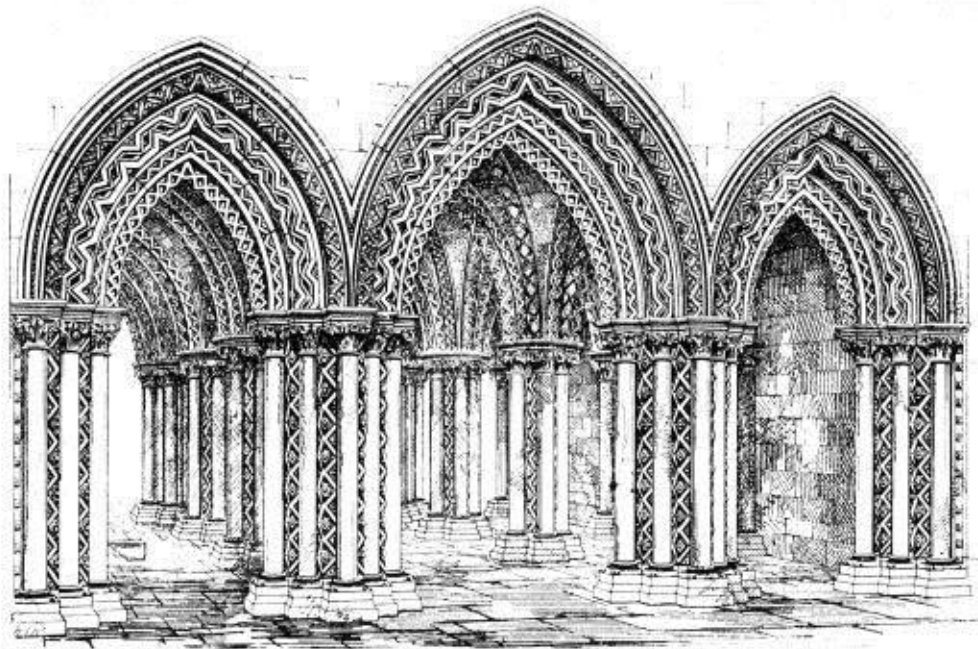


Рис. 63. — Аббатство Святой Марии, Йорк. Вид на вестибюль из зала капитула (восстановленный).

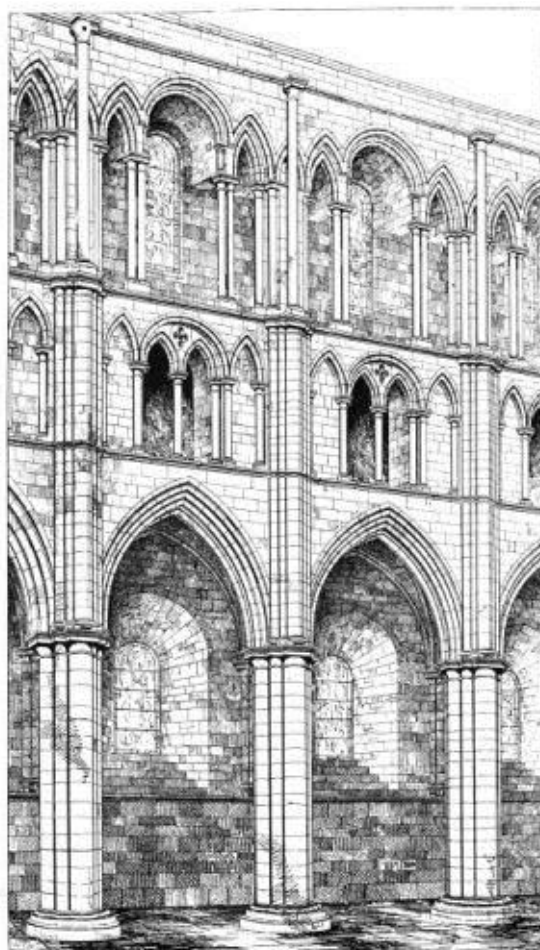


Рис. 66. — Часть хора собора Рипона, построенного архиепископом Роджером де Пон-л'Эвеком.

обнаруженные несколько лет назад, выполненные в очень изысканном нормандском стиле. Он также построил дворец на северной стороне собора, от которого сохранился очень красивый фрагмент ([рис. 65](#)). Этот фрагмент, хотя и простой, с круглыми арками, в деталях точно соответствует дверному проему в соборе Святой Марии, вплоть до точного диаметра и высоты его колонн и капителей, и, без сомнения, был выполнен теми же людьми.

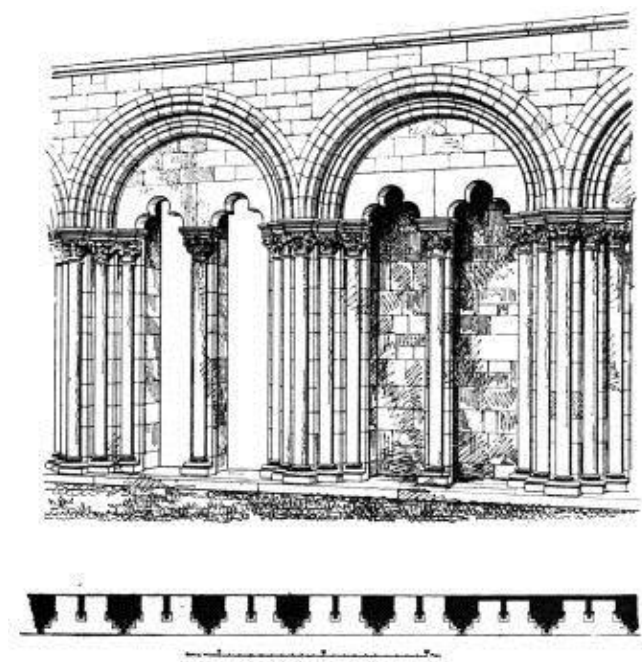


Рис. 65. — Дворец архиепископа, Йорк.

Роджер, как доказал г-н Уолбран, построил хор в Рипоне, один из пролетов которого я привожу ([рис. 66](#)). Из того же класса и в той же епархии можно упомянуть западную часть аббатства Селби и церковь в Олд-Малтоне; аббатство Рош, а также, вероятно, величественные руины аббатства Байланд — одно из самых благородных сокровищ той эпохи, хор которого был явно построен по плану Роджера в Йорке.

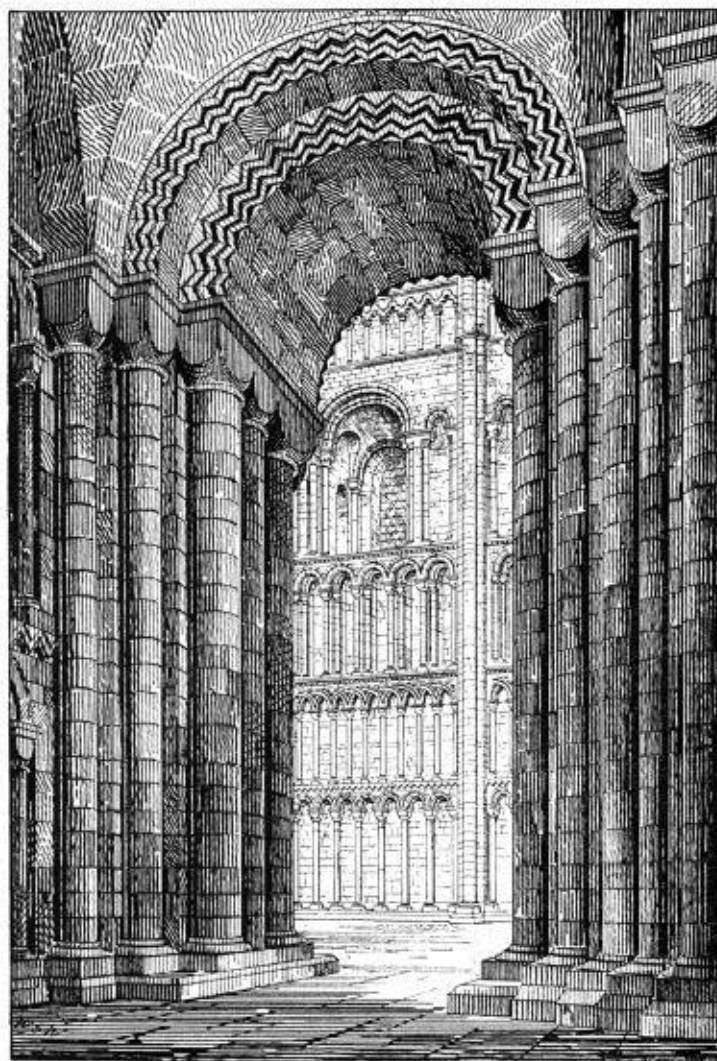


Рис. 67. — Собор в Или, южный трансепт. Западная часть.

На юге я сначала упомяну церковь Святого Креста в Билэнде, недалеко от Винчестера, которая, по-видимому, занимает промежуточное положение между вышеупомянутыми типами; она нормандская, величественная и строгая, но в то же время очень изысканная, с остроконечными арками во всех основных частях; ее листва не затронута французским вкусом, но имеет очень изысканный и элегантный характер; она такая же массивная, как и более ранние образцы, но без их тяжеловесности — впечатляющая, но не угнетающая; по сути, это самый совершенный и чистый тип английского переходного периода. К сожалению, его дата неизвестна, поскольку, хотя он был основан в 1136 году, и больница фактически начала функционировать в том же году, невозможно дать столь раннюю дату церкви. Он был основан Генрихом де Блуа, братом короля Стефана, который занимал епископскую кафедру в Винчестере с 1129 по 1171 год, и вполне разумно предположить, что более ранние части церкви были построены при его жизни.



Рис. 68. — Св. Кросс, недалеко от Винчестера.

Современной этой постройке является величественная западная башня собора в Эли, возведенная епископом Риделем между 1174 и 1189 годами в очень величественном и эффектном стиле, в основном чисто английском, но местами демонстрирующем влияние французских образцов в использовании капителей *с крючками*.

Это подводит меня к великолепному типу третьего класса — зданиям, которые, несомненно, относятся к остроконечному стилю, но сохраняют достаточное количество напоминаний о своем романском происхождении, чтобы отличать их от полностью развитого раннего английского стиля. Я имею в виду хор ([рис. 69](#)) и часовню Троицы ([рис. 70](#)) в Кентерберии. Я могу сэкономить себе и вам много времени, сославшись на замечательную историю архитектуры этого собора, написанную профессором Уиллисом, — книгу, с которой должен быть знаком каждый студент-архитектор. Я только упомяну, что великолепный поздненорманнский хор был уничтожен пожаром в 1174 году, и монахи поручили его восстановление Уильяму из Сенса, который, по всей вероятности, был занят недавно завершенным собором в этом городе. Он продолжал работы до тех пор, пока не стал недееспособным в результате несчастного случая в 1179 году, после чего передал их своему помощнику, которого для отличия называли Уильямом Англичанином, который завершил их в 1184 или 1185 году.

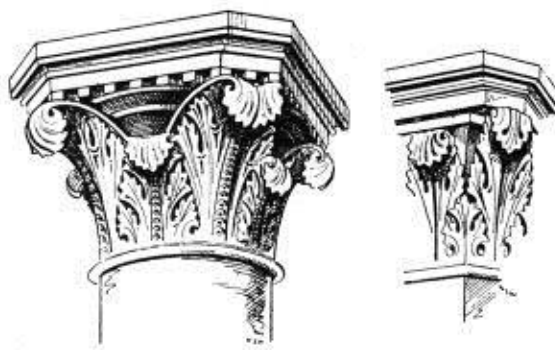


Рис. 71. — Кентерберийский собор, капители. Уильям из Сенса.

Работа первого Уильяма является почти чисто французской и, хотя и гораздо более сложной, чем в Сене, очень сильно напоминает ее. Однако он проявил здравый смысл и слегка англицизировал ее, как мы видим в широком использовании зигзагов и других

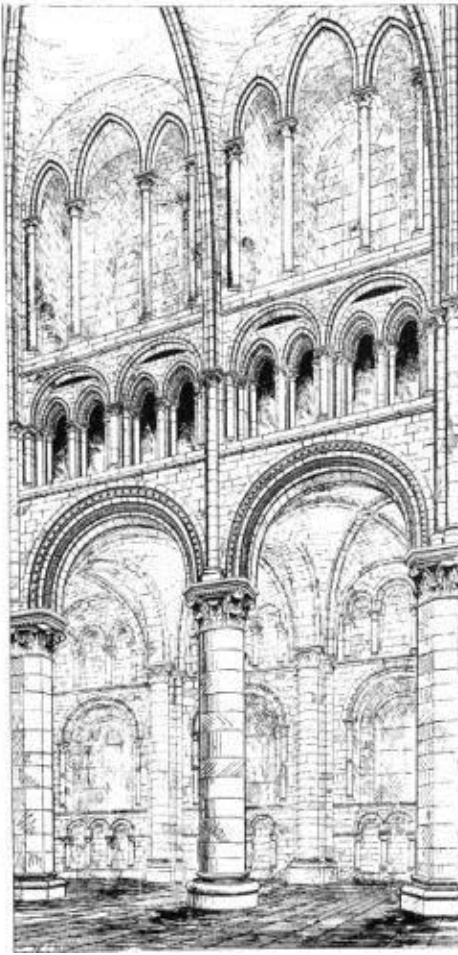


Рис. 69. — Кентерберийский собор. Хор.

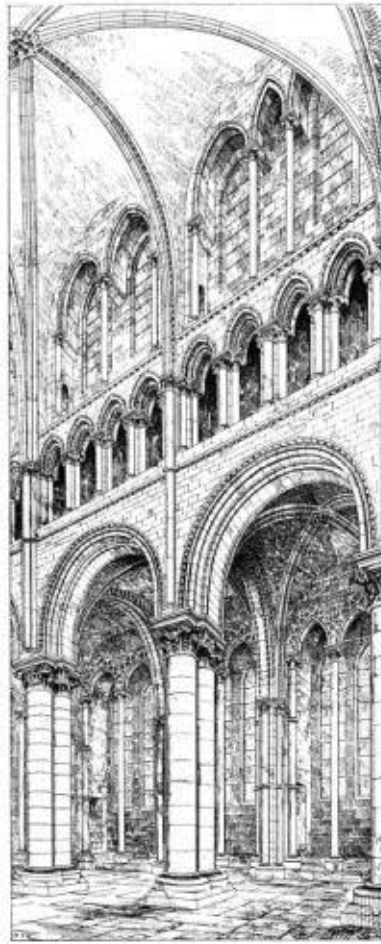


Рис. 70. — Кентерберийский собор. Часовня Троицы.

нормандских орнаментов. Его капители имеют как византийский характер Сенса, так и новый стиль Нотр-Дама в Париже, и очень тонко вырезаны ([рис. 71](#)). Не все арки заостренные, арки пролетов, ребра стен и арки трифория имеют круглую форму.

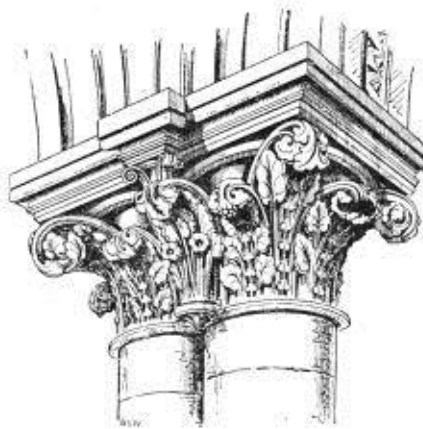


Рис. 72. — Часовня Троицы, Кентерберийский собор. Капитель. Уильям Англичанин.

Уильям Англичанин отказался от византийской листе и почти исключительно использовал тип Нотр-Дам и капитель *à crochet*, которые он выполнил с исключительной красотой. Его работы гораздо красивее, чем работы его учителя, хотя, судя по сходству плана с планом Сенса и

использованию двойных колонн, они, вероятно, были разработаны французом Уильямом. Я не знаю ни одной работы того времени, которая была бы прекраснее работ этих двух архитекторов. О втором архитекторе я отмечу одно: он создал крипту, в которой работал, не ограничиваясь проектами другого, более английскую, чем надстройка, используя там (как и в одном или двух других местах) круглый абак, впоследствии столь характерный для английских работ.

Влияние французского стиля, таким образом, проникшего в Англию, явно заметно, и его нетрудно проследить везде, где оно присутствует; но оно ни в коем случае не заменяет национальный стиль. Возможно, наиболее распространенным его проявлением является преобладание отныне капителей *с крючками*, хотя даже они редко принимают полностью французскую форму, а получают явно английские и часто местные модификации. Наиболее яркий пример (и почти единственный из тех, что я помню) подражания кантерберийской работе можно увидеть в зале замка в Окхэме, построенного Уолкилином де Феррерсом, вероятно, как говорит г-н Хартшорн, между 1180 и 1190 годами. В этом случае капители, хотя и обладают некоторой оригинальностью, явно имеют французский характер и, вероятно, основаны на капителях часовни Троицы.^[25]



Рис. 73. — Замок Окхэм.

Сразу после Кентербери, и, вероятно, частично одновременно с ним, была построена великолепная аббатская церковь Гластонбери. По-видимому, она была возведена в основном между 1180 и 1190 годами, хотя и была закончена немного позже. Я не знаю, была ли часовня Святого Иосифа Аримафейского (которая стоит на западном конце, как Галилея в Дареме) построена раньше церкви:^[26] на первый взгляд создается такое впечатление, поскольку все арки, за исключением сводов, имеют круглую форму. Однако в деталях она

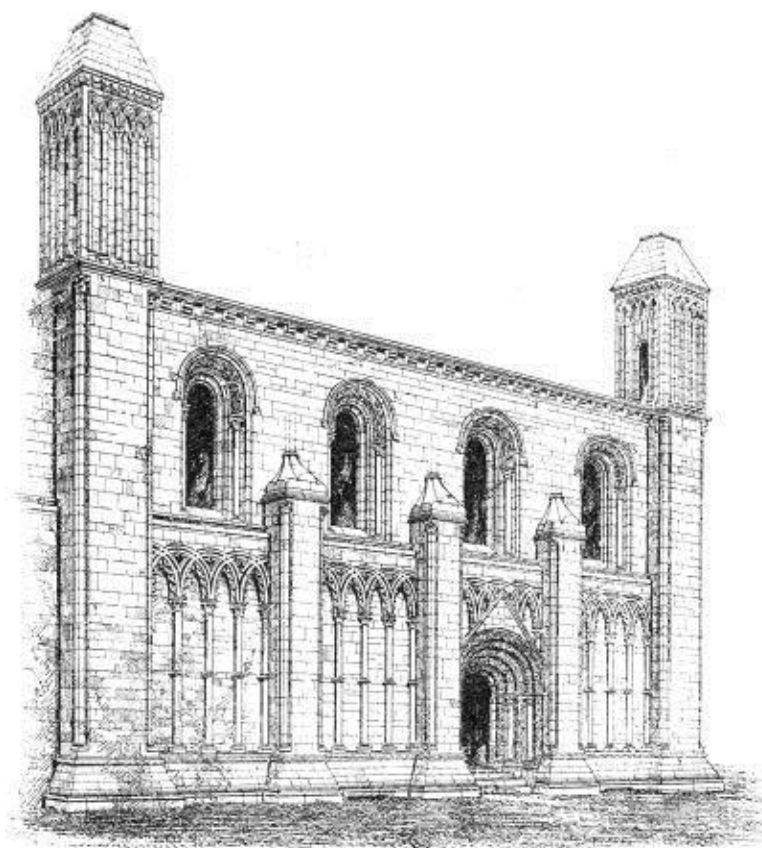


Рис. 74. — Часовня Святого Иосифа Аримафейского, Гластонбери. Внешний вид.

напоминает детали церкви, где все арки заостренные. Эта часовня отличается изысканной красотой, а ее детали — высочайшей степенью утонченности; действительно, ничто не может превзойти тщательную заботу, с которой выполнены все элементы и профиль каждой лепнины. Английский стиль сохранен в чрезвычайно утонченной форме и в большом разнообразии украшений, основанных на шевронах и использовании пересекающихся аркад. Внешние контрфорсы принимают

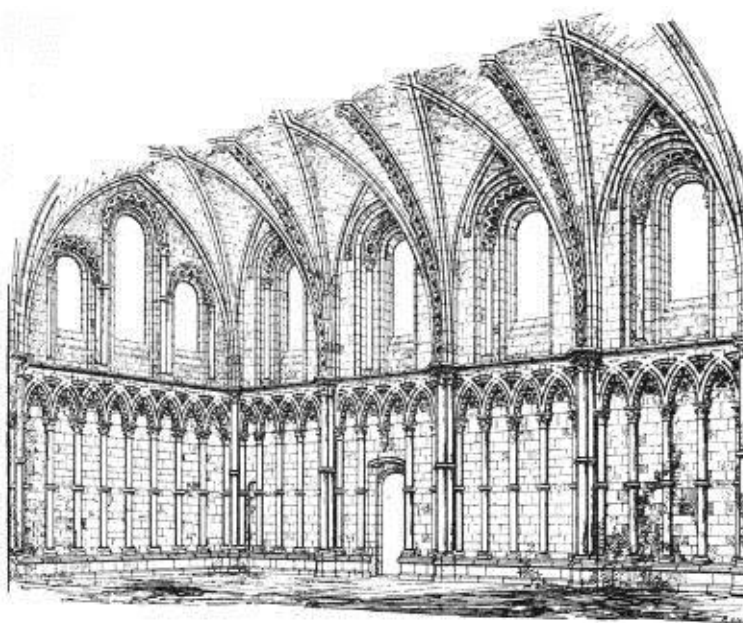


Рис. 75. — Часовня Святого Иосифа Аримафейского, Гластонбери. Внутренний вид.

особую элегантность и оригинальность; базовые молдинги имеют благородную форму, полностью отличающуюся от французских. Башенки по углам отличаются большой красотой. В целом здание демонстрирует глубокое знание французских разработок, но единственное отличительное их подражание заключается в капителях, которые во многих случаях имеют форму *крючка*, но с присущей им красотой и свободой исполнения, отличающейся не только от французских образцов, но и от подавляющего большинства английских, и оказывающей сильное местное влияние, простирающееся от Сомерсета вдоль северной стороны Бристольского канала и достигающее даже отдаленного собора Святого Давида. Церковь в деталях соответствует часовне, но ее остатки крайне фрагментарны. Трифорий был соединен

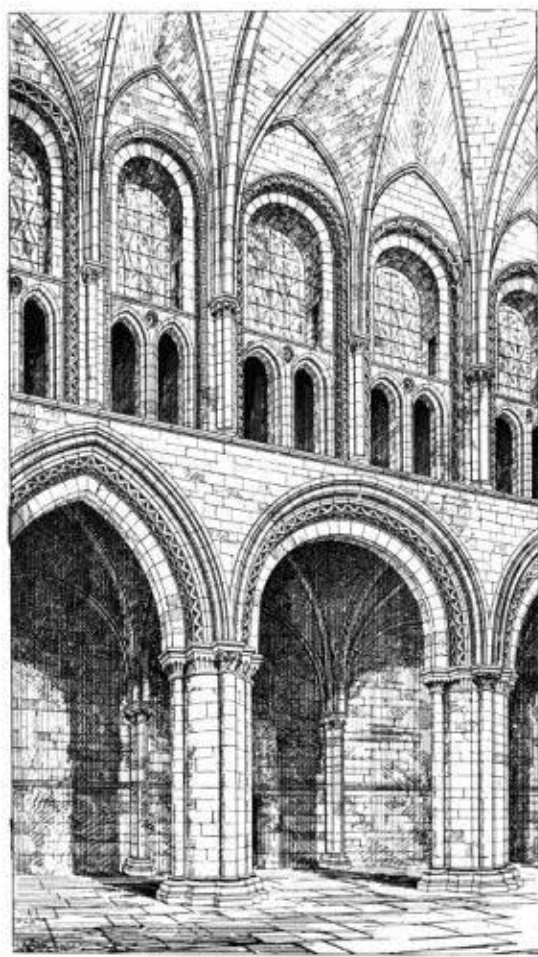


Рис. 76. Собор Святого Давида. Внутренний пролет нефа.

с аркадой пирса таким образом, который я не помню ни в одной другой готической церкви, хотя он встречается в форме круглой арки в Оксфорде и в ранней части аббатства Джедбург. Колонны красиво сгруппированы, о чем свидетельствует разнообразие назначений их частей: одна часть несет своды проходов, вторая — нижний ярус арок колонн, третья — верхний ярус, а четвертая — более высокие своды. Печально думать о том, как мало осталось от этой великолепной церкви. Вероятно, она не имела себе равных среди переходных церквей в Англии, но на самом деле — даже до наших дней — использовалась как каменный карьер!

Я должен был упомянуть, что в часовне остроконечный свод используется в его полностью развитой форме — как главные арки, так и боковые ячейки имеют остроконечную форму.

То же самое можно сказать и о большей части собора Святого Давида, внутренний пролет которого я привожу на [рисунке 76](#). Его строительство началось в 1182 году, сразу после того, как Уильям из Сенса отказался от работы в Кентерберии. Его характер явно более романский, чем у собора в Гластонберии. Арки в основном круглые, а своды, по-видимому, перевернули раннюю традицию, будучи круглыми в главной арке и заостренными в боковых ячейках. Используются орнаменты типа шеврона, как в Гластонберии; здесь такая же изысканная и тщательно проработанная деталь, и иногда используется тот же тип капителей, хотя большинство из них выполнены на основе нормандских капителей-подушек. Эта форма капителей претерпела долгий ряд изменений: сначала подушки были одиночными на каждой грани и имели выпуклый профиль; затем они постепенно стали множиться, но по-прежнему оставались выпуклыми вниз; затем контур стал вогнутым; впоследствии подушки из полукругов стали занимать гораздо большую часть круга, выглядя как серия валиков, согнутых в вогнутый контур, с глубокими углублениями между ними. Это часто встречается в Сент-Дэвиде. Следующим шагом является украшение

круглых концов этих валиков. Это делается в соборе Святого Давида, иногда с помощью листьев, иногда с помощью маленьких фигурок, как в медальонах, и, в качестве последнего шага, перед окончательным отказом от этого типа, весь валик преобразуется в листья. В соборе Святого Давида все эти последующие этапы представлены очень любопытным и интересным образом. Некоторые из них можно увидеть в хоре собора Личфилда и в восточной капелле собора Херефорда.

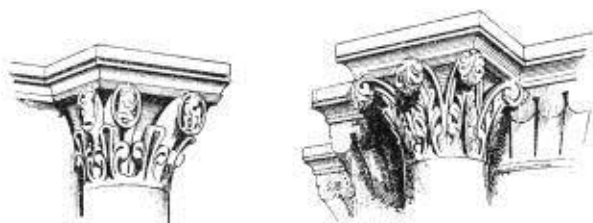


Рис. 77, 78. — Сент-Дэвидс.

В соборе Святого Давида трифорий соединен с клересторием, как в соборе Сен-Жермен-де-Пре.^[27] Клересторий имеет два пролета на одну арку внизу и шестичастное сводчатое перекрытие; оно, как обычно, охватывает не два пролета, а два из этих полупролетов. Интересно, что в этом самом отдаленном из соборов Южной Британии, едва выходящем за рамки романского стиля, можно найти степень оригинальности и утонченности, равную той, что встречается в наших лучших образцах.

Круглая часть храма в

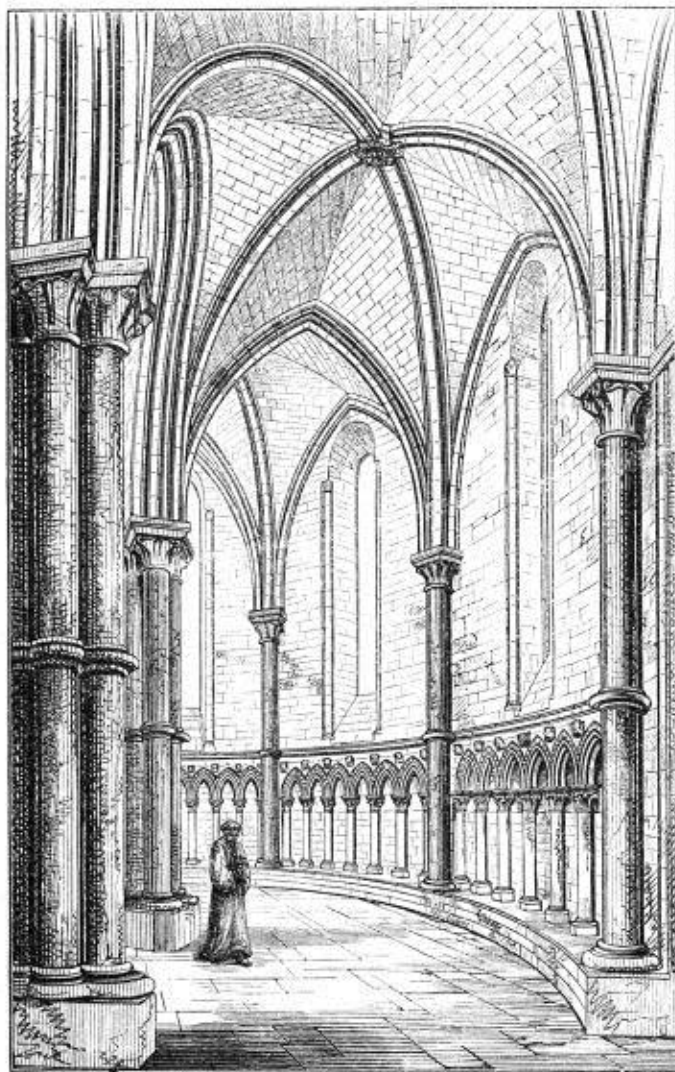


Рис. 79. — Храм-церковь. Вид на круглый неф.

Лондоне является точно современной Кентерберийской, поскольку была освящена в 1185 году, когда было завершено строительство последней. Она несколько менее продвинута в стиле, возможно, из-за предпочтения, которое испытывали тамплиеры к романскому стилю. Колонны и главные арки, а также своды в целом, правда, довольно продвинуты в готическом стиле и чрезвычайно красивы; но трифорий состоит из пересекающихся аркад, как в церкви Св. Кросса, а окна вполне нормандские; с другой стороны, аркады стен имеют готическую форму. Капители бывают нескольких видов; большинство из них имеют простую форму водяного листа, столь распространенную на севере Англии, в то время как другие основаны на формах подушки и крючка.

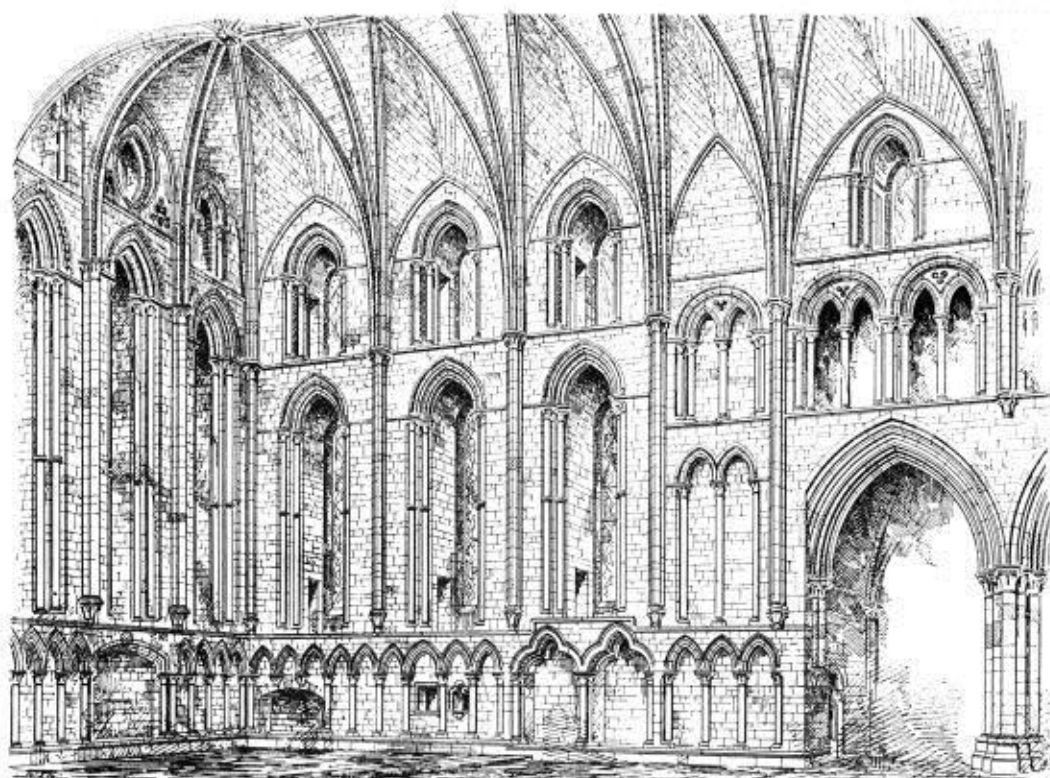
Чрезвычайно досадно, что даты постройки зданий этого периода так трудно установить.

Даже в тех случаях, когда мы знаем, кем они были построены, их основатели часто были настолько долгожителями, что эта информация становится совершенно неопределенной. Так, Пудси возглавлял епархию Дарема в течение сорока лет, Роджер — Йорка в течение почти тридцати лет, а Генри де Блуа — Винчестера в течение сорока двух лет; а Уолкелин де Феррерс, построивший зал в замке Окхэм, владел поместьем с 1161 по 1201 год.

Среди более поздних произведений переходного периода можно упомянуть восточную часть собора в Чичестере^[28] (рис. 80), прекрасный образец, внутренний вид которого я привожу; еще более величественным образцом является восточная часть аббатства Тайнмут (рис. 81). Я привожу его восстановленный вид, в котором я добавил один из обрушившихся пролетов, а также свод с его любопытным завершением.



Рис. 80. — Восточная часть собора в Чичестере.



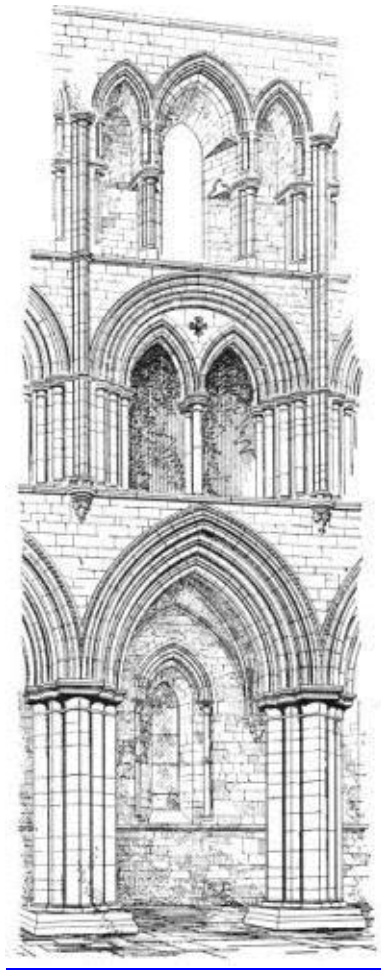


Рис. 82. — Аббатство Хексам. Южная сторона хора.

против восточного конца. Это, опять же, произведение без даты. Хотя снаружи сохранился плоский нормандский контрфорс, внутри он не имеет романских черт, а является чисто готическим и тщательно проработанным во всех деталях, сохранив при этом то, что в Англии является главной отличительной чертой переходного периода — квадратный абак. Детали чрезвычайно богаты и красивы, а огромная толщина стен придает интерьеру массивное величие, которому редко можно найти равные. Его расположение неблагоприятно, поскольку оно находится на скучном мысе и близко к берегу, так что каждый порыв ветра с Северного моря свистит через его арки; однако, несмотря на его холодное расположение, ни один ценитель не может посетить его, не почувствовав тепла в сердце от восхищения его благородной и красивой архитектурой, которой мало кто может сравниться в том же периоде.

В том же северном районе находится аббатство Хексам, величественный образец того, что можно назвать *переходом* от *переходного* периода к развитому раннеанглийскому стилю ([рис. 82](#)). Еще дальше на север мы находим величественные образцы в Келсо, Джедбурге и Драйбурге: первый из них почти полностью имеет круглые арки; второй, как я уже говорил, славится своими изысканными дверными проемами; а последний имеет столь же изысканные дверные проемы, но примечателен скорее своей чистой простотой, чем богатством деталей. Среди других северных примеров я должен также упомянуть аббатство Фернесс и сестринскую церковь Картмел, а также величественные трапезные в Фонтейнс и Риволкс.



Рис. 83. — Бридлингтон, Йоркшир. Капитель, найденная в стене.

Однако попытка перечислить все английские примеры была бы бесконечной задачей. Эта страна, далеко не будучи просто экзотической, кажется абсолютно насыщенной переходными зданиями: и эти здания, далеко не демонстрируя той несообразности, которая сопутствовала бы использованию просто импортированного стиля, на самом деле проявляют степень оригинальности и веселья (если я могу использовать такой термин) в новом искусстве, которое совершенно очаровательно, и демонстрируют красоту, совершенно отличную от той, которую я видел в других странах. Это касается не только крупных сооружений, но и самых маленьких деревенских церквей, в которых стиль сведен к простейшим элементам, но при этом демонстрирует чувство красоты и удивительное внимание к деталям. Одной из особенностей этих более простых сооружений является простая капитель без листьев, такая как в аббатстве Фаунтинс, но которая, благодаря своей простоте, часто используется в деревенских церквях. Ничто не может быть более строго простым, но при этом он обладает степенью красоты, равной по своему характеру красоте самых роскошных капителей. На примерах из Рипона и Фонтейнс мы видим, как это перешло в круглую лепную капитель, которая является столь характерной чертой английского раннего готического стиля.^[29]

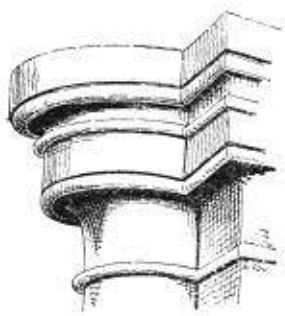


Рис. 84. Капитель, Рипон.



Рис. 85. Капитель, Фаунтинс.

Отличительные черты произведений английского переходного периода по сравнению с французскими довольно трудно определить, поскольку они начинаются с того, что является полной противоположностью того, чем они заканчиваются; сначала они проявляются в более сильном сходстве с предшествующим романским стилем,

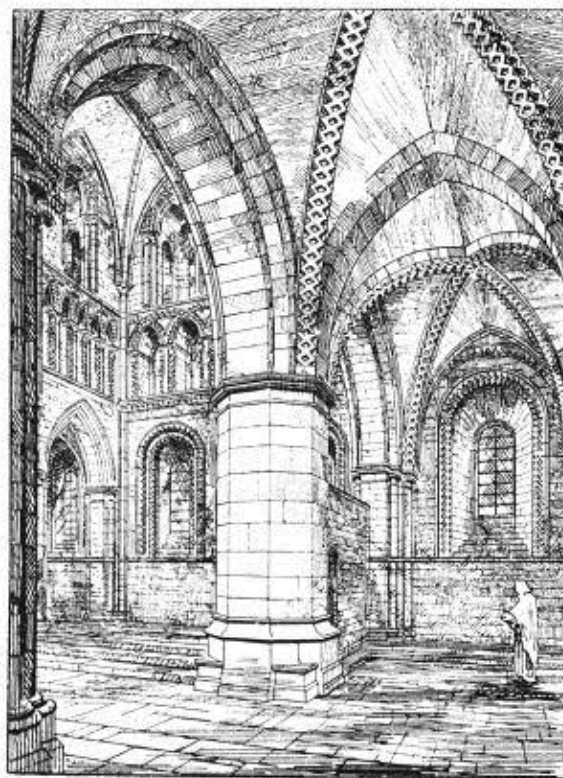


Рис. 86. — Сент-Кросс, Хэмпшир. Южный неф хора.

в то время как заканчиваются они в стиле, более решительно отличающемся от него, чем это было в случае с совершенной ранней готической архитектурой Франции. Ранние переходные произведения королевской области Франции кажутся английскому глазу более продвинутыми, чем они есть на самом деле, потому что романский стиль этого района имел меньше тех характеристик, которые, по нашему мнению, отличают этот стиль, чем Англия или другие части Франции. Дизайн арковых сводов, как говорит М. Виолле-ле-Дюк, был скупым на орнаменты, но щедрым на лепнину; и если мы сравним ранние готические образцы с предшествующим романским стилем того же района Франции, то обнаружим, что изменения были сравнительно незначительными. В Англии изменения поначалу были столь же незначительными, но поскольку романский стиль богат характерными украшениями, то для нас ранний переходный период кажется более романским, чем во Франции. Сравните, например, Сент-Кросс с Сенсом: соотношение круглых и остроконечных арок в каждом из них отличается лишь незначительно. В Сене даже своды проходов круглые, а в Сент-Кросс — остроконечные; они также не сильно отличаются по отношению к предшествующему романскому стилю тех же районов, что можно увидеть, сравнив мой эскиз внутреннего пролета в Сене с некоторыми эскизами соответствующих частей французских романских церквей; однако Сен, будучи абсолютно лишенным тех романских украшений, которыми так богат Сент-Кросс, кажется нам более продвинутым.

На самом деле, нам нужно было избавиться от гораздо большего количества романских элементов, чем им на острове Франция и вокруг него.

Примечательным противоположностью этому является то, что в конце нашего переходного периода мы не только избавились от избытка романских черт, но и превзошли французов в изменении менее заметных черт и введении деталей, отличных от деталей предыдущего стиля. Таким образом, наши арки стали гораздо богаче и более проработанными в своем профиле, чем французские, которые по-прежнему были *little more than the repetition of a roll between two hollows*, в то время как наши состояли из многочисленных и красивых элементов; пропорции наших окон стали гораздо более изящными, чем те, которые обычно использовались во Франции, а лепнина цоколя была лучше. С другой стороны, мы были гораздо менее либеральны в использовании скульптуры и создали чисто лепные капители, которых у французов практически нет, что, если

можно так сказать, дало нам возможность выбирать между *дорическим* и *коринфским* вариантами наших колонн; и, наконец, мы отказались от квадратной формы абака и сделали наши капители в основном круглыми, так что в конце нашего переходного периода мы отошли от нашего собственного романского стиля гораздо дальше, чем французы от своего; и хотя ранние французские переходные произведения выглядят более продвинутыми, чем произведения соответствующего этапа в Англии, в конце переходного периода ситуация меняется на противоположную, и английские образцы выглядят более продвинутыми, чем французские, что можно увидеть, сравнив интерьер Галилеи в Эли с западными порталами Нотр-Дама, которые были построены несколькими годами позже.^[30]

Я завершу свой обзор английского переходного периода, сославшись на четыре примера, которые обозначают пределы его продолжительности, показывая, как быстро истинный ранний английский стиль достиг своего совершенства. Примеры, которые я привожу для этой цели, следующие:

1. Хор и восточные трансепты в Линкольне, которые были завершены епископом Хью до конца XII века и которые, хотя и имеют ранний характер, явно не являются переходными, а представляют собой развитый ранний готический стиль.

2. Западные порталы в Сент-Олбансе, построенные Уильямом де Селла между 1195 и 1205 годами.^[31]

Это одни из самых красивых произведений раннего английского стиля в королевстве, в них нет ни романских мотивов, ни французских черт, за исключением капителей *с крючками*, великолепно разработанных под круглыми абаками.

3. Восточные часовни в Винчестере, построенные епископом де Люси около 1204 года. Они не имеют ярких особенностей, за исключением того, что являются чистым образцом раннего английского стиля и даже демонстрируют элементы узорного орнамента.

4. Притвор Галилея в Или, построенный епископом Эустацием, который занимал эту должность с 1195 по 1214 год, и который является одним из самых великолепных образцов полностью развитого стиля в стране.^[32] Он имеет капитель *с крючками*, богато украшенную не французской, а английской традиционной листвой, в то время как арки заполнены самой изысканной листвой чисто раннеанглийского характера.^[33]

Таким образом, мы видим, что, хотя французы опередили нас в начале своего перехода, наш собственный, за очень незначительными исключениями, был столь же национальным, как и их, и что он не только был завершен так же быстро, но и был доведен до более отличительного стиля, столь же национального, как и славный ранний готический стиль Франции.

По этому поводу я добавлю только одно замечание: Несмотря на то, что первые французские разработки были ранними по сравнению с нашими; несмотря на то, что период застоя между Сен-Дени и Сен-Жермен-де-Пре был долгим; несмотря на то, что между этапами перехода в обеих странах было много шагов, и еще больше, прежде чем мы разработали из него тот готический стиль, который мы знаем как «ранний английский», с его ланцетными окнами и круглыми абаками; тем не менее, все это было осуществлено в течение *одной жизни*. Переходный период во Франции и Англии не только был доведен до совершенства при современных монархах, но и та королева, которая присутствовала на освящении преждевременного памятника Сугера, которая вызвала последующий застой своей легкомысленностью и которая, возможно, была свидетельницей завершения строительства Сент-Кресс во время своего долгого плена в Винчестере, прожила там достаточно долго, чтобы увидеть полностью развитый ранний английский стиль часовен Де Люси в соседнем соборе.

Длина моих замечаний о французском и английском переходном периоде вынудила меня ограничить то, что я надеялся сказать о переходном периоде в Германии, несколькими наблюдениями.

Я уже упоминал о необычайной медлительности немцев в отказе от их столь любимого романского стиля. Я не готов, как в случае с французскими и английскими зданиями, проследить первое появление остроконечной арки, и я не сомневаюсь, что есть многочисленные примеры ее использования в более ранний период; но ничего похожего на переход к *стилю* остроконечной арки не было до начала XIII века — после того, как он был завершен как в Англии, так и во Франции. Тем не менее, немецкий переход является столь же явно национальным и столь же очевидным производным от собственного романского стиля, как и во Франции или Англии; более того, он настолько своеобразен, что на первый взгляд кажется, будто он имеет мало общего с архитектурой этих стран, и обычно его называют лишь небольшим отклонением от немецкого романского стиля. Достаточно взглянуть на некоторые из его ведущих произведений — такие как церкви Св. Мартина, Св. Гереона и несколько других в Кельне; церкви в Нойсе недалеко от Дюссельдорфа, Лимбурге на Лане, Цинциге или Гельнхауссене; западные фасады в Андернахе, Ксентене, Св. Сибальде в Нюрнберге и в Хальберштадте, восточной части Магдебурга, или на изображениях монастырей (ныне разрушенных) Святого Гереона или Альтенберга, или на любом из многочисленных примеров немецких церквей первой четверти XIII века — и сразу же увидит, что они представляют собой столь же естественный и логичный переход от собственной национальной романской архитектуры, как и произведения Сугера от архитектуры королевских владений Франции. Использование *крючковых* капителей в некоторых более поздних примерах является единственным случаем прямого подражания уже усовершенствованному переходу в соседних странах.

Большим несчастьем немецкого перехода было то, что он произошел так поздно, что, прежде чем они смогли его усовершенствовать, французы перешли ко второй стадии развития своего готического стиля и решили великую проблему оконного узора. В результате немецкое терпение наконец иссякло: они отказались от переходного периода как раз в тот момент, когда совершенствовали свой собственный готический стиль, и, почти полностью отдавшись во власть французов, одним махом перешли от своего любопытного и характерного искусства к полностью развитому стилю Амьена и Бове.

Г-н Фергюсон сожалеет об этом, поскольку это помешало развитию совершенного стиля с *круглыми арками*; но следует помнить, что стиль с круглыми арками в Германии был почти полностью заброшен еще до того, как их национальная архитектура уступила доминирующей звезде Франции: поэтому мы должны сожалеть не о том, что это помешало более совершенному развитию стиля с круглыми арками, а о том, что это приостановило, когда он был на грани совершенства, формирование действительно национального немецкого варианта *готического* стиля; и хотя они многое сделали, чтобы исправить это, это, несомненно, сделало их архитектуру на следующее столетие в некоторой степени немецкой версией французского стиля.

Однако я так долго останавливался на самой истории перехода, что у меня не осталось времени извлечь какие-либо полезные практические уроки из изменений в искусстве, которые мы прослеживали. Каковы же основные уроки, которые они предлагают?

Во-первых, они показывают нам, насколько абсолютной должна была быть необходимость в создании совершенного арочного стиля, чтобы избавиться от рабства — я не скажу «круглого свода», потому что это одна из самых подлинных и полезных форм, — но от приверженности одной неизменной форме свода, не допускающей никаких изменений в соотношении высоты и пролета, ни каких-либо изменений формы, соответствующих его статическим функциям, или его геометрическому или эстетическому положению.

Во-вторых, они предлагают поддержку в разработке стиля, соответствующего требованиям нашего времени, показывая, насколько огромны могут быть результаты, когда не только художники, но и правители, дворяне, духовенство страны единодушно и единомысленно берутся за эту задачу и работают вместе со всем своим рвением, энергией и настойчивостью, пока не

достигнут великой цели своих замыслов. Хотелось бы увидеть аналогичные усилия в нашей стране и в наше время!

В эпоху, о которой мы говорили, предыдущая архитектура, хотя и в значительной степени оригинальная, сохраняла элементы, заимствованные из упаднической римской архитектуры, а также элементы, принадлежащие эпохам мрака и варварства, которые последовали за ней; но благодаря усилиям, о которых мы рассказывали, оба эти элемента были отброшены, и стиль проявился, как золото, прошедшее через огонь, — чистый и утонченный.

3. Из того, что мы рассмотрели, мы можем извлечь урок *терпения*. Те из нас, кто стремился создать стиль на основе архитектуры нашей собственной семьи народов, часто подвергались насмешкам за медлительность нашего прогресса. Теперь прошло всего двадцать лет с тех пор, как мы серьезно взялись за эту задачу; и, несмотря на то, что переход в XII веке кажется быстрым, мы видели в его истории двадцатилетний промежуток, в котором мы не можем проследить никакого прогресса; что, при всех наших недостатках, вряд ли можно сказать о нас за соответствующий период. Давайте же наберемся мужества и будем продвигаться вперед, несмотря на временное уныние, и в конце концов подобный успех может увенчать наши труды.

В-четвертых, часто говорят, что слишком увлекаться изучением *переходных* стилей — это плохо. Возможно, это верно, если брать их за образец, но я считаю, что совсем наоборот, если выбирать их в качестве особого предмета изучения. Это периоды интеллектуальной энергии — моменты наиболее интенсивной работы человеческого разума. Из них мы узнаем, какая ревность, какая решимость, какая сила воли, какое единство цели, какое терпеливое упорство требуются для достижения великого блага. Результатом этой могучей борьбы стало то, что, освободившись от всех варварских и безжизненных элементов, наши архитекторы начали следующее столетие с четким курсом, всем необходимым в их распоряжении и без каких-либо препятствий на пути к достижению своей цели. Хотелось бы, чтобы мы могли сказать то же самое о себе, какими бы ни были наши взгляды на *стиль*!

5. Кроме того, в самом стиле зданий, которые мы рассматривали, нам есть чему поучиться. Они обладают мужским величием, благородной крепостью характера, независимостью от орнамента в сочетании с благодарным принятием его помощи, что придаст здоровый элемент любому стилю. Совершенный стиль часто имеет недостатки в этих характеристиках. Он сглажен до слишком совершенной симметрии — слишком тщательно выверенного баланса частей: целое может вызывать только ощущение гармонии, но части слишком теряются в целом; слишком много насыщенности достижениями и недостаточно волнения от стремления к совершенству. Первые проявления остроконечной архитектуры вызывают в уме волнение, которого не вызывают более совершенные образцы, и мне кажется, что они содержат элементы, которые нам не помешало бы внедрить в наши работы, как я, возможно, буду иметь возможность предложить более практично, если продолжу свой курс лекций в этом месте.

6. Есть чему поучиться из любопытной истории, которую я проследил, о повторном введении одного классического элемента — коринфской капители — в тот момент, когда все другие пережитки архитектуры старого мира были на грани исчезновения. Это своего рода параллель с возрождением классической литературы в тот же период, о котором М. Виолле-ле-Дюк замечает: «Именно в тот момент, когда с энтузиазмом велись исследования в области античной литературы, наук, философии и законодательства — в XII веке — архитектура отказалась от последних остатков античной традиции, чтобы основать новое искусство, принципы которого явно противоречат принципам искусства античности». «Следует ли из этого заключить, — продолжает он, — что люди XII века были непоследовательны? Совсем наоборот, но то, что отличает Ренессанс XII века от Ренессанса XVI века, — это то, что первый проникает в античный дух, а второй позволяет себе быть соблазненным *формой*».

Коринфская капитель выделялась среди деталей античной архитектуры, поскольку была основана на принципах красоты, общих для всех *эпох*. Она была предвосхищена в произведениях

их самых ранних предшественников, египтян, и послужила источником вдохновения для форм капителей, использовавшихся во всех последующих стилях, будь то византийцами, сасанидами, сарацинами или готическими завоевателями Рима. Поэтому было логично, что, собираясь очистить свое искусство от мертвых рудиментарных пережитков древнего искусства, эту одну черту следует возродить как ядро для развития. То же самое можно сказать и о острокопечной арке, если теория о ее сарацинском происхождении верна. Она была изобретена в очень ранние времена, возможно, даже раньше, чем круглая арка, хотя тогда ее преимущества не были оценены. Романские строители переняли многие мертвые формы орнамента из сарацинских и персидских изделий, и введение этой единственной действительно живой черты в тот момент, когда этого требовали нужды стиля (независимо от того, возникла ли эта идея у них спонтанно или по чьему-то предложению), стало сигналом к отказу от всех восточных мотивов, которые они уже использовали, как от устаревших и бесполезных.

Из этого мы можем извлечь урок: не бояться применять в наших разработках внешние предложения из любого источника, при условии, что они кажутся нам и нашему интеллекту законными источниками красоты или помощниками в строительстве и способны гармонизировать со стилем, над которым мы работаем. Давайте смело бросать их в плавильный котел, и если мы умелые манипуляторы, то золото останется, а шлак будет выброшен.

Еще одна вещь, которую мы можем извлечь из этого урока, заключается в том, что простое преимущество одной нации в разработке стиля не лишает соседние страны права на национальную самобытность. Английский переходный период начался немного позже французского и, как мы видели, имеет ярко выраженный характер и результаты, так что никто никогда не спутает английское здание с французским.

Немецкий переход произошел после того, как английский и французский были доведены до совершенства, но при этом он (если что-то и можно сказать) даже более национальный, чем наш собственный; в то время как итальянская готика, хотя и является абсолютным заимствованием и часто несовершенна в деталях, имеет более ярко выраженные национальные черты, чем любая другая.^[34]

Однако, когда мы используем термин «национальный», мы обычно не имеем в виду эти местные разновидности, а скорее хотим выразить общий факт, что в нашей стране и среди семейства европейских наций те стили, которые возникли во время подъема нашей собственной цивилизации, являются более национальными, чем возрожденная архитектура древнего мира. Каждая страна имеет свои местные разновидности, но в целом это один стиль, и этот стиль является нашим собственным. Возрождая этот стиль, мы, хотя и делаем основой свою собственную фазу в каждой стране, не должны позволять ни узким предрассудкам друзей, ни насмешкам критиков ввести нас в заблуждение и заставить отвергнуть какие-либо действительно благородные и ценные элементы нашего стиля, в какой бы стране они ни были созданы.

Я закончу свою слишком затянувшуюся лекцию цитатой из произведения того замечательного писателя и талантливого архитектора, о котором я так часто упоминал.

Он так описывает основные практические принципы архитектуры, пионером которой был переход, который мы проследили:

«С начала XIII века архитектура развивалась по совершенно новому методу, в котором все части вытекали одна из другой с непреклонной строгостью. Именно изменение метода дает начало революциям в науке и искусстве. Конструкция диктует форму; опоры, предназначенные для поддержки нескольких арок, делятся на столько же колонн, сколько есть арок (); эти колонны имеют диаметр, более или менее значительный в зависимости от нагрузки, которая будет на них лежать, поднимаясь рядом с ними до сводов, которые они должны поддерживать, а их капители приобретают важность, соразмерную этой нагрузке. Арки бывают тонкими или толстыми, состоят из одного или нескольких рядов сводов, в зависимости от их функции. Стены, становясь ненужными, в больших сооружениях полностью исчезают и заменяются оконными проемами,

украшенными витражами. Каждая необходимость становится мотивом для украшения. Крыши, отвод воды, проникновение света, средства доступа и циркуляции на разных этажах здания — даже менее важные вещи, такие как металлоконструкции, свинцовые изделия, связки, опоры, средства обогрева и вентиляции, не только не скрываются, как это часто делается в наших зданиях с XVI века, но, напротив, откровенно признаются и благодаря своему изобретательному сочетанию и вкусу, который всегда преобладает в их исполнении, способствуют обогащению архитектуры.^[35] В прекрасном здании начала XIII века, каким бы великолепным оно ни казалось нам, нет ни одного лишнего украшения, поскольку каждое украшение является лишь следствием удовлетворенной потребности. »

ЛЕКЦИЯ IV.

XIII век.

Средневековая архитектура обычно классифицируется по векам — фактические точки перемен не совпадают с этими разделами — благоприятные условия для развития раннего готического стиля — великие произведения в Англии и Франции — художественные потрясения в Германии — прогресс в Италии — энергия пронизывает все области искусства — совершенный ранний готический стиль как естественное развитие романского — основные характеристики — колонны — Основания колонн — Капители — План абака — Круглый план — Откуда это произошло — Лепные капители — Окна — Основания зданий — Карнизы и листовые полосы — Дверные проемы — Сравнение французского и английского стилей.

В двух лекциях, которые я прочитал в ходе последней сессии, я ставил перед собой цель проследить развитие готической архитектуры от романского ядра предыдущего века; показать, насколько это было результатом конструктивных потребностей и естественного прогресса искусства, а насколько — результатом внешних влияний; а также проиллюстрировать единство и величие художественного движения, которое за столь короткое время породило искусство, столь оригинальное и по-настоящему благородное. В данном случае моя цель будет заключаться в том, чтобы дать общий обзор этого искусства, когда оно достигло своего апогея, или, вернее, в течение того чудесного столетия, в течение которого оно торжествовало, радуясь полному достижению цели своих стремлений и, продвигаясь от силы к силе и от красоты к красоте, наполняло страны Западной Европы творениями, которые были одновременно новыми для искусства и во многих отношениях более благородными, чем все, что мир видел до этого.

Хотя удобно классифицировать средневековую архитектуру по векам, в действительности точки ее изменения не совпадают с таким делением. Возможно, было бы ближе к действительности, если бы мы классифицировали последнюю четверть каждого века вместе со следующим: таким образом, в этой стране нормандский стиль, грубо говоря, занимал бы период между 1075 и 1175 годами; ранний готический стиль — с того момента до 1275 года; средний или декоративный период — с 1275 по 1375 год; и так далее.

С этой точки зрения, большая часть того, что я рассматривал в своей последней лекции, с художественной точки зрения относится к настоящей, а часть того, что я включаю в раздел XIII века, лучше бы отнести к XIV веку. Однако, поскольку я хотел бы быть как можно более исчерпывающим в определении периода неповрежденной целостности стиля, я с удовольствием продлеваю его до самого конца века и не буду спорить с теми, кто хочет немного заглянуть в следующий век; поскольку, хотя я и предпочитаю силу и смелость произведений первой половины века, стиль трудно считать завершенным, если лишить его более тонких произведений, которые характеризуют его конец.

В своей последней лекции я показал, как и во Франции, и в Англии последняя четверть XII века была посвящена переходу ранней фазы готической архитектуры от состояния простого перехода к состоянию полного развития и стабильности, и как произведения этого периода, отличающегося особой серьезностью в продвижении вперед, характеризуются мужской энергией, которой едва ли можно найти равную на любом другом этапе.

Теперь мы должны рассмотреть ранний готический стиль в период полного достижения его целей, когда его усилия были направлены скорее на расширение и усовершенствование средств, чем на создание стиля.

XIII век начался под самыми благоприятными знаками для развития новой архитектуры. Во Франции как светская, так и церковная власть находились в высшем процветании; и если в Англии это не относилось к короне, и мы были сдержаны плохим и мелочным королем, то ясно, что и бароны, и церковь находились в состоянии высокого процветания, поскольку с самого начала века мы видим, что повсюду были предприняты работы самого грандиозного масштаба. Будь то замок, дворец, собор, монастырь или приходская церковь, мы видим, что новый стиль был в значительной степени воплощен в жизнь, так что едва ли есть какое-либо значимое здание, на котором не отразилось бы влияние молодого искусства. Каждая великая церковь должна иметь свою долю в этом; так, в Кентербери, хотя восточная половина была только что построена в переходном стиле, монастырские постройки были добавлены в усовершенствованном стиле. В Йорке хор был перестроен во второй половине предыдущего века, но усовершенствованный стиль должен был возобладать, поэтому нормандские трансепты были перестроены в этом стиле. В Линкольне трансформация стиля началась при святом Хью до конца XII века, и до 1280 года остались лишь небольшие следы нормандской архитектуры. В Эли век начался со строительства западного притвора, за которым последовало великолепное восточное крыло собора. В Сент-Олбансе гигантская нормандская церковь была завершена не более чем за полвека до того, как ее западный фасад был снесен и перестроен в новом стиле, в котором участвовала половина нефа; и до конца XIII века был перестроен также хор. В Дареме нормандская церковь была дополнена великолепной капеллой Девяти алтарей; в Фонтейнсе было сделано аналогичное дополнение с полностью новым хором и множеством величественных пристроек. Собор в Уэллсе был почти полностью перестроен в новом стиле. Действительно, практически невозможно выделить какую-либо крупную церковь, которая бы в той или иной степени не отражала влияние великого архитектурного движения, начавшегося в XIII веке. Его наиболее полным произведением является собор в Солсбери; а среди более поздних творений можно перечислить восточную часть Вестминстерского аббатства, все аббатство Тинтерн и большую часть некогда роскошной церкви аббатства Святой Марии в Йорке; в то время как в последнее десятилетие были созданы некоторые из самых изысканных жемчужин искусства, такие как гробницы Краучбека, Де Луда и архиепископа Пекхэма; часовня Эли-Плейс в Холборне и кресты Элеоноры; таким образом, в целом этот век может похвастаться большинством самых благородных и элегантных произведений английского искусства.

Во Франции его превосходство, если возможно, еще более очевидно. Век начался там под полностью устоявшейся властью Филиппа Августа, самого могущественного монарха, правившего Францией со времен Карла Великого. Во времена его предшественника английский король управлял большим количеством французских провинций, чем сам король Франции, но теперь английский



Рис. 87. — Часовня девяти алтарей, Дарем.

были почти полностью изгнаны, и этот могущественный монарх правил без соперников. В его дни началась почти повсеместная перестройка (полная или частичная) соборов, за исключением тех, которые были построены совсем недавно. Западный фасад Нотр-Дама в Париже, большая часть Руана, Реймса, Амьена, Кутанса, Буржа, восточная половина Ле-Мана и многие другие соборы, список которых слишком длинный, чтобы перечислять, обязаны своим великолепием его правлению или правлениям, последовавшим сразу за ним.

К середине века эта же работа продвигалась славно под покровительством Святого Людовика, и хотя к концу века она замедлилась из-за фактического перенасыщения, она не была действительно остановлена до начала английской войны.

Как и в Англии, произведения, созданные в этот период, демонстрируют мужское величие высочайшего порядка в начале века и утонченную красоту в конце века, в то время как в середине века эти два стиля объединились в произведениях Святого Людовика. В Германии произведения этого века демонстрируют большие художественные потрясения. Переход от круглого к остроконечному стилю встретил там сопротивление, в то время как во Франции и Англии он был доведен до совершенства. В начале века немецкая архитектура представляла собой высокоразвитую разновидность романского стиля с частичным использованием остроконечной арки, главным образом там, где это было необходимо с конструктивной точки зрения. В течение первой четверти века и более это развилось в ранний остроконечный стиль, строго немецкий и обещавший большую силу и оригинальность — обещания, которые были сорваны внезапным вторжением французской готики около 1250 года, после чего, хотя Германия по-прежнему следовала своему собственному курсу, он в значительной степени отделился от ее благородной ранней традиции и исходил скорее от французской прививки, чем от оригинального ствола.

Италия получила свою остроконечную архитектуру от Франции и Германии и свободно смешала ее со своими классико-ломбардскими традициями. Это соединение привело к множеству благородных и несочетаемых изменений. Уроки, которые они дают, следует использовать с осторожностью; но поскольку Италия является страной древнего искусства, страной скульптуры, живописи, богатого мрамора, мозаики, муниципальных и других гражданских зданий, прививка северного искусства на столь плодородную почву, как можно легко представить, породила разнообразие, которое обстоятельства северных народов сделали бы неосуществимым на их родных землях; и предложения, которые они предлагают, если их использовать с умом, хорошо рассчитаны, чтобы добавить богатства стилю в руках его современных возродителей. Об этом я, возможно, скажу больше в дальнейшем.

XIII век был для средневекового искусства тем же, чем эпохи Перикла и Августа были для греческого и римского искусства; и в каждом случае, хотя война и кровопролитие сами по себе враждебны искусству, нет сомнений в том, что возбуждение человеческого духа, вызванное великими национальными борьбами, способствовало прогрессу в искусстве, который в одном случае последовал за славным утверждением национальной независимости, в другом — завоеванием мира, а в третьем — романтическими и бескорыстными усилиями крестоносцев.

Это был период глубокого умственного возбуждения, поразительного подъема человеческого интеллекта. Наши современные ученые могут улыбаться над причудливой и несовершенной эрудицией этих ранних периодов нашей цивилизации, но они должны помнить, что это были дни нашей *молодости, тепла* и растущей энергии, в то время как более совершенная литература нашего века, возможно, добавляет к своей зрелости несколько признаков старости.

Эта юная энергия пронизывала все области искусства; все, казалось, испытывало новый, щедрый и энергичный импульс. Вся Европа наполнилась произведениями нового искусства; каждый город стал репертуаром благородной и возвышенной архитектуры, а каждый поселок и деревня обзавелись произведениями, столь же красивыми, хотя и более скромными в своих притязаниях; в то время как промежуточная местность была усыпана замками и монастырями, в которых то же величественное искусство проявлялось в постоянно меняющихся формах, каждая из которых соответствовала их различным требованиям.

Нет ничего сложнее, чем описать совершенное искусство. В двух последних лекциях я проследил постепенное развитие готической архитектуры и ее переход от предыдущего стиля. Это было относительно легко, но описать ее, когда она достигла совершенства, гораздо сложнее.

Дело в том, что ни во Франции, ни в Англии нет заметной разницы между стилями позднего периода перехода и совершенным стилем, выходящим за рамки единства и согласованности частей, которые указывают на зрелость. Особенно это касается Франции, поскольку там стиль не продолжал долго демонстрировать свое переходное состояние, сохраняя строго романские черты (если только квадратный абак можно так назвать), и, достигнув совершенства, не отбросил, как в Англии, ту деталь, которая в наших глазах кажется пережитком переходного периода (). Поздний переходный период и ранние совершенные образцы во Франции кажутся одним и тем же искусством, немного более развитым и более однородным, а не имеющим много описываемых отличий. В Англии изменение абакуса с квадратной формы на круглую делает различие более заметным, так что английские образцы в начале XIII века всегда кажутся более поздними и более продвинутыми, чем современные им французские. В своей последней лекции я привел четыре ранних примера совершенного раннего английского стиля: восточный трансепт Линкольна, построенный около 1200 года; восточные часовни в Винчестере, около 1204 года; западные порталы в Сент-Олбансе, построенные около 1205 года; и западный притвор или Галилея в Или, построенные около 1214 года. Ни один из них не имеет переходных черт, и все они, имея полностью развитую английскую круглую капитель, кажутся английскому глазу более совершенными, чем такие сооружения, как западные порталы Нотр-Дама в Париже, которые, если что, то даже несколько позднее по дате. В этой стране, по сути, форма абак является

отличительной чертой перехода к совершенному стилю « », в то время как во Франции такого различия не наблюдается. Разница скорее заключается в ощущении, которое практический взгляд воспринимает сразу, не имея возможности определить.

Хотя я говорю о раннем готическом стиле как о новорожденном искусстве — каким он и был на самом деле — никогда не следует забывать, что он является отчетливым и естественным продолжением ранее существовавшего романского стиля. Чем больше я изучаю старые образцы, тем очевиднее это становится. Возьмите любую из стран — Францию или Англию — и вы сможете из составить, *по своему усмотрению*, непрерывную *цепочку* примеров, показывающих шаг за шагом естественное и логичное развитие нового стиля из старого; и это без каких-либо существенных заимствований (ведь византийская капитель, которая была предшественницей готической, была случайным, хотя и удачным, заимствованием).

Этот постепенный рост был лишь практической реализацией трех великих целей, к которым всегда стремились романские архитекторы: совершенствование арочных и сводчатых конструкций, увеличение высоты пропорций и общее добавление изысканности и элегантности к деталям. Таким образом, если взять внутренний пролет нормандского собора и просто поставить перед собой задачу увеличить его высоту в заданной пропорции, то в результате получится готический пролет, поскольку арки не могут участвовать в увеличении высоты, не став заостренными. Если детали будут еще более усовершенствованы, то получится обычный переходный дизайн; а если процесс будет продолжен еще немного, то получится совершенное раннее готическое сооружение — разница между переходным и совершенным ранним готическим стилем заключается лишь в продолжении процесса, в результате которого первый был создан на основе романского стиля. Этот факт, который должен быть очевиден для всех, кто внимательно его изучает, побудил одного талантливого писателя сказать, что ранний готический стиль был лишь усовершенствованным романским стилем. Он имел в виду аргумент против него по сравнению с последующими стилями, но я, со своей стороны, признаю, что, хотя и глубоко убежден в правдивости этого наблюдения и высоко ценю важность некоторых последующих разработок, тем не менее восхищаюсь великолепными произведениями раннего стиля из , видя в них свидетельства того мощного источника, из которого они произошли. [\[36\]](#)

Если перечислить основные характеристики готической архитектуры, то можно увидеть, что большая часть из них уже была доведена до совершенства или, по крайней мере, до разумного и последовательного состояния развития, которое не доходит до чрезмерности и преувеличения, в начале XIII века.

Остроконечный свод получил всеобщее преобладание, хотя и без отказа от полукруглого или простого сегмента, когда того требовали обстоятельства; общее преобладание вертикальной линии было признано, но без чрезмерного преуменьшения значения горизонтальной; преобладали высокие и стремительные пропорции, хотя и не до степени преувеличения и без необоснованного утверждения своих прав в произведениях более скромного класса; подразделение арок на порядки и группировка колонн, чтобы удовлетворить глаз тем, что каждая часть арки поддерживается отдельно, возникло в романский период и теперь осуществлялось еще более систематично и с большей элегантностью; а система, при которой основания и капители были обращены в направлении наступающей арки, которая также возникла рано, была (по крайней мере во Франции) очень широко распространена. Различие между конструктивными и декоративными колоннами — одна из главных характеристик готического стиля, как круглого, так и остроконечного — было доведено до своей полной степени; система сводов была усовершенствована, хотя и сохранила свою обычную простоту; и соответствующая система контрфорсов (массивных или арочных) и шпилей, которые являются необходимыми дополнениями совершенного арочного стиля, была доведена до совершенства; непрерывность линий была признана в достаточной степени, чтобы создать ощущение естественного роста частей

друг из друга, от оснований колонн до сводов, но без ущерба для прочности и всех выступающих точек, что стало недостатком более поздних стилей.

Принцип превращения полезных элементов в декоративные был полностью разработан; в качестве примера можно привести дверные проемы, единственные части экстерьера, которые необходимо рассматривать с близкого расстояния, которые были сделаны великолепными, как никогда ранее, и стали носителями благородной скульптуры и великими проводниками целей здания, будь то религиозных или светских. Окна теперь стали великолепными характерными объектами не только благодаря богато расписанному стеклу внутри, но и как ведущие архитектурные элементы как внутри, так и снаружи. Колокольни стали великолепными сооружениями, делая города заметными во всей окружающей местности и превращая каждую деревню в яркую и красивую точку в ландшафте. Тот же принцип применялся ко всем светским сооружениям. Замки знати стали поистине величественными сооружениями, славившимися суровым великолепием своего внешнего вида и массивной красотой внутренней архитектуры; ворота и укрепления городов отличались тем же суровым великолепием, а фасады домов, ратуши и другие гражданские здания демонстрировали архитектурные особенности, скромные или величественные, в зависимости от их назначения. В Италии, где муниципальные учреждения были более развиты, возводились величественные уличные дворцы; и повсюду архитектура, будь то в целом или в деталях, как по безошибочному инстинкту, соответствовала объектам, на которые она была направлена.

Декоративная система архитектуры также была доведена до большого совершенства. Лепнина была усовершенствована, не теряя смелости или силы — на самом деле, она была сильной или тонкой, в зависимости от своего местоположения; листовая резьба достигла очень высокого совершенства и была совершенно новой — великолепным творением художественного ума; скульптура часто использовалась в архитектуре, и, хотя она не обладала той идеально выверенной симметрией, которая удовлетворяет академических критиков, она демонстрировала смелость замысла, быстроту изобретательности и непритворное величие чувств, которым стоило бы подражать нашим современным скульпторам, а ее строгие линии и суровая сила идеально подходили для архитектурных целей.

Было бы абсурдно пытаться в одной лекции дать подробное описание архитектуры этого великого периода; в этом нет необходимости, так как ни один стиль не является столь знакомым для тех, чье внимание было обращено на такие предметы; однако я остановлюсь на нескольких основных моментах и обращу внимание на некоторые их характеристики.

Начну с *колонны*. Ни в одной другой детали разница между классической и готической архитектурой не выражена так ярко, как в колонне. В первом случае преобладала одна общая идея — круглый вал с капителью, с основанием или без него. Во втором случае этот нормальный тип также допустим и уважаем, но в дополнение к нему вводится почти бесконечный список форм. Во-первых, круглая колонна по желанию преобразуется в восьмиугольную или другую многоугольную форму — это просто разновидность нормального типа; затем круглый или многоугольный ствол окружают четыре меньших ствола, прикрепленных или отдельных, и количество этих вспомогательных стволов может увеличиваться, они могут быть подчинены друг другу как по размеру, так и по выпуклости, и могут быть все прикреплены, все отделены, или прикрепленные и отдельные стволы могут использоваться поочередно или в любом другом порядке в одной и той же колонне.

Затем, опять же, вместо цилиндрического столба мы можем иметь четыре цилиндра, соединенных в один, и они, в свою очередь, могут стать ядром, вокруг которого могут быть сгруппированы отделенные или прикрепленные колонны: или мы можем иметь две или более отдельных цилиндрических основных колонн, несущих нагрузку, и сгруппировать вокруг них подчиненные колонны; и снова мы можем взять другие формы ядра — квадрат, скошенный квадрат или опору с отступающими рядами — и разместить наши валы вокруг них; и, наконец, мы

можем сформировать группы, в которых не прослеживается никакой конкретной формы ядра, но которые состоят из валов, расположенных только по отношению к надлежащей арке.

Количество изменений, которые можно внести в эти разновидности колонн, абсолютно бесконечно, хотя нежелательно слишком увлекаться более сложными формами группировки, а, как правило, придерживаться форм, которые естественным образом подсказываются функциями, которые колонна должна выполнять (). Когда используются отделенные вспомогательные валы, несколько неестественно соединять их по длине без использования каких-либо видимых средств для их крепления к основному столбу внутри. Эта необходимость привела к использованию лепных полос, которые составляют столь красивую особенность столбов этого периода. Иногда они изготавливаются из латуни, но чаще из камня или мрамора.

В романский период основания колонн чаще всего основывались на традиционных вариантах аттического основания. Сходство часто не очевидно, но во многих случаях очень близкое.

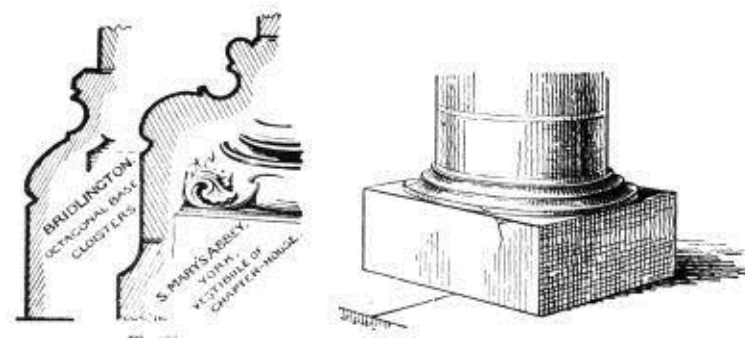


Рис. 88.

Рис. 89. — Церковь Св. Стефана, Кан.

К концу романского периода большое внимание стало уделяться секциям лепных оснований, и в переходных работах они часто более красивы, чем в любой другой период. Разница между этими основами и обычным аттическим основанием такова же, как разница между греческой и римской лепниной. Это чрезвычайная утонченность кривой, замена круглых сечений эллиптическими и удивительно тщательная группировка углублений, округлостей и ребер, создающая изысканный и тонкий контраст и переход света и тени, не разрушая прочность, необходимую для основной несущей конструкции. В этом они продемонстрировали высокую оценку того, что во всей архитектуре является сложной проблемой — объединение противоречивых требований к нижней части здания, которая, с одной стороны, требует максимальной прочности, поскольку поддерживает всю конструкцию, а с другой — деликатной отделки, поскольку эта часть подвергается наиболее тщательному осмотру.

Основания обычно имеют на одну часть больше, чем классические основания, и в большинстве случаев имеют выступающий подцоколь, скошенный или лепной. В более ранних примерах цоколь и подцоколь имеют квадратную форму в плане; и здесь мы снова получаем черту большой красоты, которой не обладала античная архитектура. Я имею в виду красивые листья или бугры листьев, которые выходят из нижнего тора, чтобы покрыть выступающие углы цоколя.

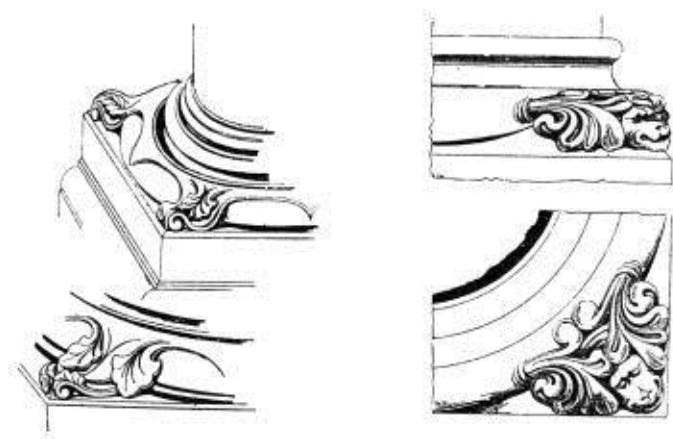


Рис. 90. — Везеле.

Рис. 91. — Вестминстер.

Этот выступ часто уменьшается за счет того, что торус выступает над квадратным цоколем в центре его сторон, и часто устанавливается небольшой выступающий карниз, чтобы поддерживать этот выступ, а также лист, покрывающий углы цоколя.

В более поздний период квадратный цоколь уступил место восьмиугольному, а в Англии и Нормандии часто — круглому.

В ранних работах основания часто были обращены по диагонали, как и крышки, чтобы указать направление поддерживаемых арочных ребер.^[37]

Во Франции эллиптический разрез нижнего тора сохранялся гораздо дольше, чем в Англии, а верхний тор часто превращался в своего рода огибающую, и как во Франции, так и в Англии скотия обычно была очень узкой и глубокой — настолько, что в ней могла скапливаться вода. В Англии часто встречается другой вид основания, в котором скотия заменена бусиной.

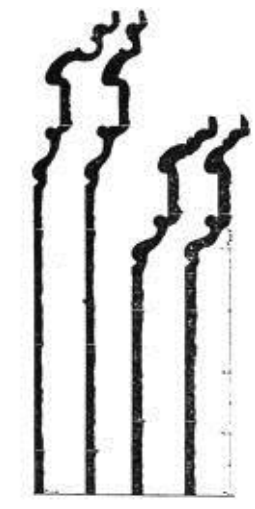


Рис. 92, 93. Вестминстерское аббатство.

В некоторых богатых работах цоколь покрыт листвой.

В своей последней лекции я много говорил об истории капителей раннего готического периода. В частности, я показал, что в период перехода во Франции произошли большие изменения в форме капителей, когда старая романская форма была почти повсеместно заброшена в пользу формы явно византийского происхождения, которая, по моему предположению, появилась, по всей вероятности, через Венецию во время возведения византийских церквей в Аквитании; и что, хотя купольная конструкция церквей (), привнесенная тогда во Францию, по-видимому, не распространилась к северу от Луары, византийская капитель коринфского типа была принята вполне на севере Франции и стала предком изысканных капителей и листьев, которые в следующем поколении проникли в архитектуру как Франции, так и Англии, а чуть позже — и Германии.

Я также показал, что своеобразный стебель или крокет, который стал столь характерной чертой ранних готических капителей, берет свое начало от простого неразвернутого листа, часто встречающегося в византийских капителях (^[38]), которые, в свою очередь, могли быть вдохновлены незавершенными листьями, очень часто встречающимися в капителях того периода.

В первой половине XIII века эти капители с крокеттами достигли высокой степени совершенства, причем стебель или крокет либо появлялся в своей наиболее обычной форме, либо был более или менее покрыт и скрыт листвой. В последнем случае он образует прочный фон для листьев, придавая им видимую жесткость и прочность, необходимые для их положения. Они обычно переворачиваются в пучок листьев, который отличается от листьев, покрывающих их, так что нет никакой несогласованности, а наоборот, покрывающая листва является естественной, в то

время как конечный пучок, завершающий крокет, является условным.^[39] К середине века естественная и условная листва очень часто использовались вместе, причем первая часто представляла собой легкое игровое наложение на более сильные ведущие формы; но впоследствии, во французских работах, а еще позже в английских, естественная листва стала правилом, а условная — исключением.



Рис. 94. — Роллстоун, Ноттингемшир.

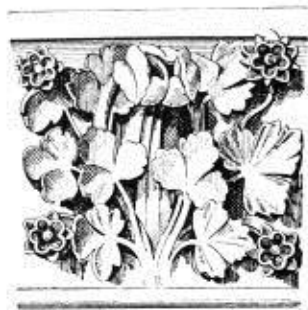


Рис. 95. — Шартр.

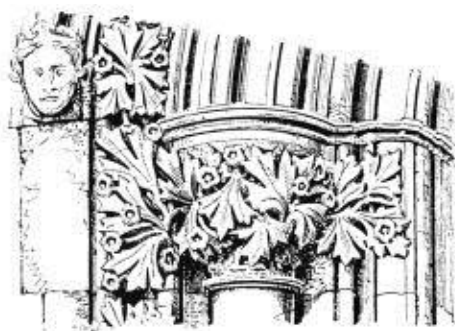


Рис. 96. — Саутвелл Минстер.

Капители, которые преобладали в этом столетии, образуют самую великолепную серию, которой может похвастаться любой архитектурный стиль. Независимо от того, является ли листва естественной, условной или объединяет в себе обе эти черты, проявленная художественная сила действительно восхитительна; а если вспомнить, что не существует двух одинаковых капителей, то плодотворность изобретательности, которую они демонстрируют, просто поразительна.

В такой лекции, как эта, было бы безнадежно пытаться даже бегло пройти по бесконечному разнообразию капителей — от огромных массивов благородной листвой, венчающих апсидальные колонны в Реймсе, чьи одиночные валы имеют диаметр почти шесть футов, до тонких колонн, украшающих переплеты окон. Одна только эта особенность могла бы стать обширной темой для целой лекции или почти для серии лекций. Я ограничусь в своих нынешних замечаниях основными характерными различиями, которые отличают французские капители от английских в XIII веке.

Это большое различие заключается в плане абака; в то время как во Франции сохранилась квадратная форма предыдущего стиля, английские архитекторы очень скоро заменили ее круглым планом.

Интересно, как и когда это произошло. В обеих странах круглый абак в некоторых случаях использовался с раннего периода, но в основном на больших цилиндрических колоннах с низкими

капителями, таких как в нефе Глостерского собора, хотя даже во Франции круглая форма иногда встречается на второстепенных колоннах, как в Сент-Омере; но, как правило, обе страны использовали квадратную или угловатую форму до позднего переходного периода, когда английские архитекторы () начали свободно применять круглую форму, сначала наряду с другой, а затем почти полностью исключив ее.

Еще при возведении крипты под часовней Троицы в Кентерберии английским архитектором Уильямом около 1180 года мы видим круглые лепные капители, а в нишах алтаря в восточном трансепте — круглые абак на капителях с листьями, хотя, признаюсь, я сомневаюсь, что в последнем случае они принадлежат к первоначальному сооружению.

В настоящее время существуют значительные различия во мнениях относительно сравнительных достоинств этих двух форм. Некоторые считают квадратный абак великим символом силы и энергии, в то время как другие утверждают, что он несовместим с истинными принципами готической архитектуры. Возможно, этот вопрос можно решить, признав, что обе формы прекрасны, обе энергичны и обе соответствуют готической архитектуре, и поэтому обе должны быть признаны на равных условиях как части нашего общего *материала*.

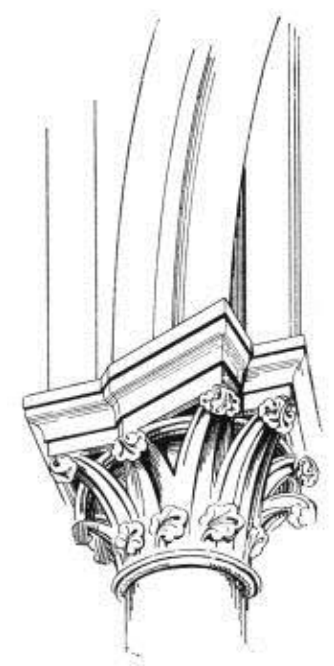


Рис. 97. — Сен-Кантен, Эна.

Преимущества углового абака заключаются в том, что он позволяет капителям указывать направление арочных ребер и принимать нерегулярные формы, предложенные ими ([рис. 97](#)), что *невозможно* в случае круглой формы; он позволяет использовать *квадратные* ордера и, следовательно, более простые и эффективные арочные молдинги, чем те, которые можно разместить на круглом абакусе, где молдинги должны быть несколько сдавлены в сечении, а их части умножены, чтобы они хорошо ложились на круглую опору; кроме того, углы указывают направление, в котором должны тянуться основные стебли листьев. В целом, нет никаких сомнений, что это производит наиболее сильное впечатление; и я должен признать виновным в неанглийском предпочтении этого варианта, хотя я также очень восхищаюсь его конкурентом, преимуществами которого являются красивая форма, которую принимает круглая лепнина, если смотреть на нее в перспективе снизу, и меньшее нарушение непрерывности линии.

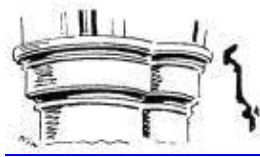


Рис. 98. Капители из крипты под часовней Троицы, Кентербери.

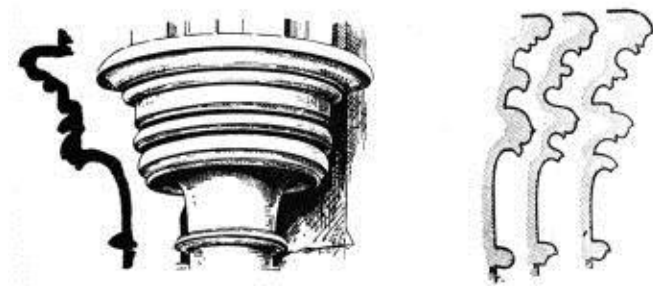


Рис. 99. Капитель. Солсбери.

Рис. 100. Сечения лепных капителей, Сент-Олбанс.

Еще одной важной особенностью английской архитектуры являются лепные (безлистные) капители. Они практически отсутствуют во французской архитектуре, и я твердо убежден, что изобретение этих капителей, которое мы можем считать достижением нашей страны, имеет огромную ценность и восполняет то, что в противном случае было бы большим *пробелом* в стиле. Одним из ранних примеров является то, о чем я уже упоминал, в крипте в Кентербери ([рис. 98](#)). Там он имеет довольно простую и обычную форму, почти напоминающую капитель, лишенную листьев, но с несколько увеличенным пространством под абаком и колоколом для большей прочности. Полностью развитая лепная капитель отличается от этой значительным нависающим лепным украшением, которое заменяет и представляет листья более богатой капители ([рис. 99](#), [100](#)). Хотя эта нависающая лепнина однородна по типу, ее вариации в деталях бесконечны, и группы лепнины в этих капителях являются одними из самых красивых во всей готической архитектуре; и добавление этой прекрасной детали к нашему богатому сокровищнице форм капителей имеет бесконечную ценность.

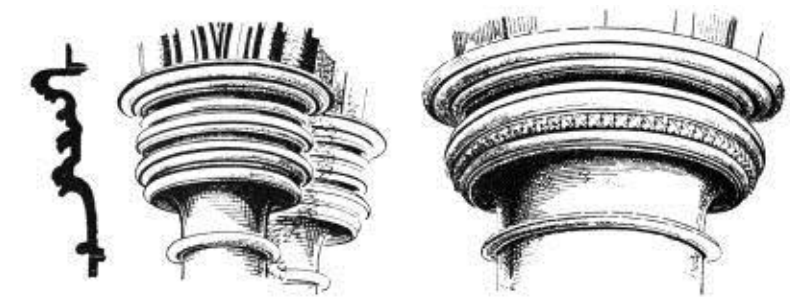


Рис. 101, 102. Капители, Вестминстерское аббатство.

Абак лепных капителей не обязательно круглый. Есть много примеров, когда он квадратный, и еще больше — восьмиугольный, форма, которая сохраняется в более поздних периодах английской архитектуры.

Я должен был упомянуть, что в нормальном состоянии абак находится в отдельном камне от остальной части капители, хотя удобство часто подсказывает, что он должен быть в одном.

Однако, когда используются мраморные колонны, гораздо лучше, чтобы для абакуса использовался тот же материал.

Следующим по важности элементом стиля после колонны мы должны поставить *окно*. Действительно, ему обычно отводится первостепенное значение, и, без сомнения, именно по нему легче всего определить дату постройки здания и его стиль.

Романские окна представляли собой просто проемы с круглыми вершинами, косяки и арки были либо совершенно гладкими, либо с лепниной, с украшениями или без них, либо косяки были с колоннами. Эти окна чаще всего были изолированными, но местами группировались по два, по три и т. д. или составляли части непрерывной аркады.

В первые дни переходного периода окна оставались неизменными, за исключением общего усовершенствования их деталей. Позже арки стали заостренными, а их пропорции несколько удлинненными; и даже в полностью развитом раннем готическом стиле — собственно так и называемом — окно по принципу мало отличается от окна романского периода, хотя на самом деле оно принимает совершенно иную форму, благодаря тому, что доводит до конечного результата принципы группировки, начатые в предыдущем стиле, а также принципы утончения и удлинения, связанные с переходным периодом.

Именно в еще большей степени реализации этих принципов ранний готический стиль Англии отличается от французского. На самом деле это один и тот же стиль, и в одной стране нельзя выделить какую-либо важную особенность, которой нет в другой; но так же, как немцы, дольше оставаясь в романском стиле, сделали его более утонченным и совершенным, чем где-либо еще, так и англичане, продолжая использовать окна без переплетов, систематизировали их использование таким образом, который не имеет себе равных в других странах. Я не вижу принципиальной разницы между окнами раннего французского и раннего английского готического стилей: в обоих случаях принцип заключался в украшении и комбинации одиночных окон. Я также не вижу, чтобы в Англии это делалось каким-то образом, существенно отличающимся от того, что было обычным во Франции. Большая разница заключалась в гораздо большей ширине французских проемов, что часто делало их окна незлегантными по пропорциям, но в то же время создавало благородное поле для витражей. Характерной чертой английских окон, с другой стороны, были узкие и высокие пропорции, а также большее количество украшений косяков и арок, хотя ни одна из этих черт не является постоянной. Иногда в английских произведениях мы видим легкость, доведенную до крайности, как в красивом, но хрупком восточном трансепте в Вустере; хотя в большинстве случаев она сохраняет мужскую твердость и солидность, как в восточной части Уитби.

Мне не хватит времени, чтобы описать великолепные комбинации этого раннего типа окон, которые можно увидеть в соборах и монастырских церквях, таких как восточная часть собора в Эли, западная часть собора в Лландаффе или северный трансепт собора в Йорке; невозможно также перечислить все простые и впечатляющие деревенские церкви, которым эти окна, в своих более скромных формах, но с не меньшей художественной ценностью, придают такой шарм. Этот стиль слишком хорошо известен в Англии, чтобы требовать подробного описания, а его достоинства слишком широко признаны, чтобы я должен был их подчеркивать.

Я скорее перейду к рассмотрению того великого изобретения, которое можно считать завершающим этапом развития, составившего основу готической архитектуры: я имею в виду окна с переплетами и трасегу; не то чтобы я считал их во всех отношениях лучшими, чем их предшественники, или что в нашем собственном возрождении они должны заменить их, но то, что, по сути, готическая архитектура была бы неполной без них. Как и почти все другие черты остроконечной архитектуры, окна с переплетениями выросли из романского стиля.

Во все периоды романского стиля мы иногда встречаем два или более арочных проема, объединенных под одной заключающей аркой. Такая компоновка чаще встречается в окнах колокольни и проемах трифория, чем где-либо еще, но встречается и в обычных окнах, особенно в светских зданиях. Пространство между большой аркой и двумя или более расположенными под ней иногда уже в то время прорезалось кругами или другими формами проемов. Таким образом, здесь мы видим элементы многослойного окна еще до появления остроконечной арки. В тех же условиях оно постепенно развивалось, шаг за шагом, в период ранней готики, так что в аркадах трифория и в других местах мы видим довольно полное развитие так называемого *плоского* узора, прежде чем его использование стало частым для обычных окон. Ситуация была практически одинаковой как во Франции, так и в Англии, хотя в целом во Франции больше любили размещать два проема под одной аркой; так, в проходах Шартра мы видим два простых проема под одной аркой с круглым отверстием, а выше, в клерестории, очень большой круг в верхней части с несколько сложными второстепенными отверстиями. То же самое наблюдается в Бурже, где под одной аркой часто располагаются три окна с одним кругом в верхней части.

Следующим важным элементом, который способствовал появлению витражей с узорами, было колесо или другое богато прорезанное круглое окно. Оно, в свою очередь, возникло в романском стиле, как мы можем видеть в Барфрестоне и в других местах. Фактически, это очень близко к узорам, и когда оно размещается в пространстве между составляющими и составляемыми арками, оно почти завершает изменение. Все, что нужно, — это прорезать промежуточные пространства в формах, контуры которых параллельны основным прорезам, чтобы сформировать то, что профессор Уиллис называет *решетчатым* узором. Я полагаю, что это началось во Франции, хотя есть очень ранние следы этого в Англии, и сначала делалось частично и неуклюже, как в некоторых окнах в Ле-Мане и Туре, но вскоре было систематизировано.

Я не вижу, чтобы на каком-либо из предыдущих этапов французы опережали английских архитекторов, но на этом последнем этапе, по-моему, они опередили их, и это привело к тому, что они гораздо раньше отказались от одиночных окон и их комбинаций; так что в течение некоторого времени французы использовали окна с узорами, в то время как мы совершенствовали систему без переплетов — не из-за незнания другой системы, а скорее из-за предпочтения системы, в которой мы создавали более красивые комбинации, чем наши соседи.

Не имеет большого смысла выяснять, на сколько лет французы опередили нас в этом развитии, и настолько сложно установить точные даты возведения зданий в обеих странах, что это было бы невозможно, даже если бы мы этого хотели. Несомненно, факт заключается в том, что в течение многих лет оба типа окон существовали одновременно. Таким образом, окна с переплетениями, возможно, использовались в Реймсе и Амьене, в то время как более старый тип использовался в Бурже и Шартре.

Говорят, что в Англии полностью развитый траверс впервые был использован в Вестминстерском аббатстве, строительство которого началось в 1245 году, но это лишь предположение; и ясно, что он был использован в восточной части собора Святого Павла, часть которого была освящена в 1240 году. Восточное окно аббатства Нетли выглядит очень ранним, но я не знаю его реальной даты, однако полагаю, что оно было закончено в 1249 году; в то время как восточные окна в Линкольне выглядят слишком развитыми, чтобы быть очень ранними образцами, хотя известно, что они были возведены между 1256 и 1280 годами. В любом случае, эта перемена полностью утвердилась в Англии в течение третьей четверти века.^[40]

Несомненно, какой бы тип окон мы ни предпочитали, это изобретение имело огромную практическую пользу. Оно сделало возможным то, чего никогда раньше не удавалось достичь — создание окон *любой* желаемой ширины без ущерба для красоты здания. Фактически, в этом и заключается большое преимущество муллиона: он позволяет использовать более широкие окна, чем без него, — более того, делает их ширину неограниченной. и результатом этого изобретения стало появление окон, в некоторых случаях не менее 30 футов или более в ширину и 60 или 70 в

высоту, и это без создания каких-либо некрасивых промежутков в стенах, что было бы в противном случае с окнами в шесть раз меньшего размера.

После того как эта система была внедрена, мне кажется, что в Англии она часто реализовывалась более красиво, чем во Франции; действительно, я почти не знаю во Франции окон, равных по красоте окнам в Линкольне, Тинтерне или аббатстве Святой Марии в Йорке.

В более поздний период чрезмерное использование узоров стало большим недостатком этого стиля, но пока оно оставалось в разумных пределах, оно, несомненно, было важным элементом его совершенства; и хотя всегда следует помнить, что здание любой красоты и величия можно спроектировать и без него, было бы очень глупо накладывать на себя ограничения, если бы мы, просто из-за личного предпочтения более раннего и строгого стиля, отказались от использования такого удобного и разумного элемента.

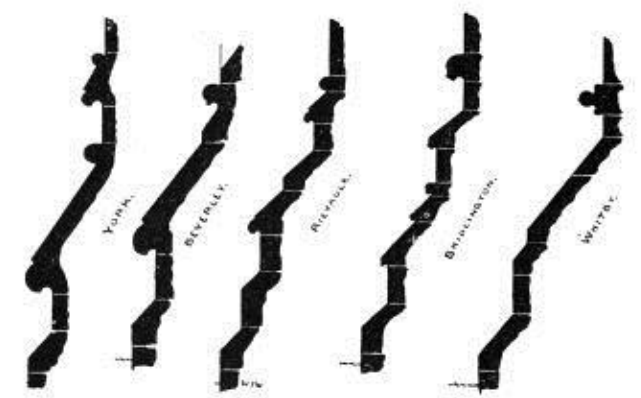


Рис. 103, 104, 105, 106, 107. — Основания зданий.

Одной из особенностей, в которой английские работы этого периода кажутся мне особенно выдающимися, являются цокольные молдинги; я имею в виду не колонны, а само здание. Я никогда не видел во Франции ничего, что могло бы сравниться со многими из наших по качеству, по тому, как они подходят для поддержки всей конструкции, или по художественному расположению их частей.

С другой стороны, мы можем противопоставить этому французские карнизы и листовенные полосы, которые являются одной из их самых красивых характеристик. Они обычно состоят из двух рядов — полый выступающей лепнины, содержащей листву, увенчанной погодостойкой лепниной — соответственно эквивалента колокола и абака капителя; действительно, во многих случаях они образуют продолжение капителей оконных косяков через промежуточные пилоны. Во многих случаях у нас есть карнизы, эквивалентные этим — например, в Йорке, Хаудене и нефе Личфилда; но в целом они гораздо менее характерны для Англии, чем для Франции. Листва, которую они содержат, обычно очень красива и прекрасно подходит к своему расположению.

Однако величайшая слава французских церквей — это их входы; и какими бы красивыми ни были наши входы, они не могут соперничать по великолепию с входами наших соседей. В этом отношении архитекторы двух стран, похоже, руководствовались совершенно противоположными принципами: французы даже в зданиях второстепенного значения использовали порталы огромных размеров и чрезвычайной богатства, в то время как англичане даже в грандиозных зданиях часто делали свои дверные проемы очень незаметными. Сравните, например, фасады Амьена и Уэллса: в одном случае порталы являются всем, так что вы не можете вспомнить ничего другого; в другом случае они ничто, и вы едва можете вспомнить об их существовании; в то же время, в фасаде выше английский пример является более богатым из двух; а иллюстративная скульптура, которая в одном случае расходуется на порталы, в другом случае распределена по всему фасаду. В Англии великолепный портал — редкое явление (); во Франции его считают само собой разумеющимся. Невозможно представить себе ничего более великолепного, чем великие

французские порталы: высокие и глубоко отступающие косяки разделены по своей большой высоте на две части, пьедестал или основание которых богато украшены либо узорами, либо скульптурными медальонами, либо, как в Амьене, и тем, и другим; а верхняя часть содержит колоссальные фигуры апостолов или других святых древности, которые, кажется, смотрят с суровой и торжественной доброжелательностью на входящую толпу и выражают своим серьезным лицом предостережение: «Смотри под ноги, когда идешь в дом Божий». На тимпане высечены сцены из истории Священного Писания, жизни святых, наш Господь в окружении евангельских символов или, возможно, ужасные сцены Страшного суда; а лепнина арки, вероятно, заполнена фигурами ангелов, словно охраняющих верных прихожан; при этом впечатляющий ряд изображений расположен в окружении величественной и совершенной архитектуры, масштаб которой хорошо соответствует возвышенности выраженных чувств.

В качестве наиболее ярких примеров можно привести порталы Нотр-Дама в Париже, Амьене и Шартре, но все великие церкви конца XII и XIII веков имеют такие же поистине великолепные подходы, хорошо рассчитанные на то, чтобы торжественно настроить умы входящих через них и подготовить их к потрясающему величию интерьера.

Наиболее близким подобием такого рода входов в Англии является южный вход в

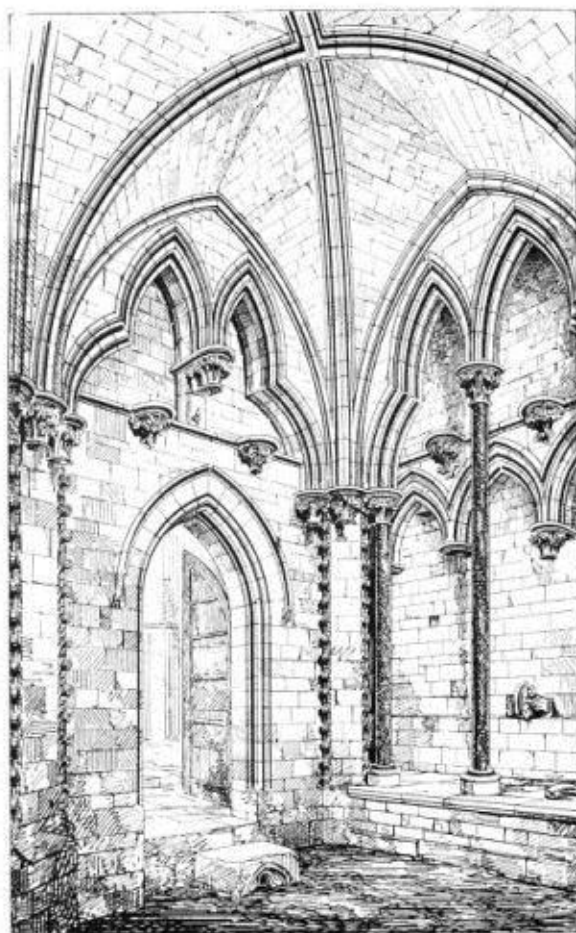


Рис. 109. — Западные порталы, южный вход, собор Св. Албана.

восточной части Линкольна — поистине величественный портал,^[41] но в целом, хотя и другого типа, самым величественным подходом к любому английскому собору является западный притвор собора в Или.^[42]

У собора Св. Албана было три великолепных западных входа. Меньшие из них были замечательными произведениями искусства, хотя сейчас они разрушены.

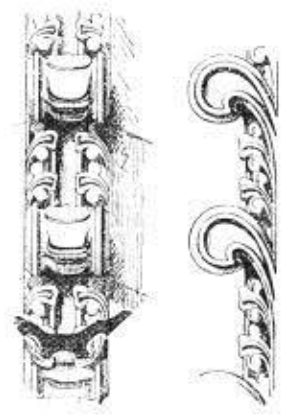


Рис. 108. Собор Святого Албана. Украшение между колоннами, западные порталы.

Северные притворы Солсбери и Уэллса очень величественны; действительно, многие из наших великих церквей имеют порталы, которые мы сочли бы великолепными, если бы могли забыть о французских, и которые мы знаем как исключительно красивые, как бы они ни превосходили их по великолепию.

Почти во всех других частях английские соборы этой эпохи часто богаче французских, например, в группировке колонн, богатстве лепнины арок, красоте аркад стен, важности и деталях трифория и т. д.; с другой стороны, они значительно уступают французским по высоте, а во многих случаях и по общему масштабу, а также по количеству скульптур, которыми они украшены.

Моя цель в проведении этих сравнений не заключается в желании заявить о превосходстве того или другого, ни в том, чтобы опровергнуть претензии наших соседей на общее первенство, поскольку я считаю, что Париж в определенном смысле был центром и столицей средневекового искусства (). Скорее, я хочу показать, что это было искусство великого *периода*, а не одного *народа*; что все трудились вместе, совершенствуя великое и славное развитие искусства, каждый хорошо зная, что делают другие, каждый в меру своих возможностей заботясь о том, чтобы не отставать от уже достигнутого уровня и пополнять общественную сокровищницу своими собственными достижениями; каждый из них стремился выполнить свою работу настолько хорошо, насколько это было возможно с учетом имеющихся средств, и каждый народ соперничал со своими соседями не в духе мелкой зависти и борьбы за похвалу, а в духе благородного и славного соперничества, стремясь сделать все, что в его силах, для продвижения великого искусства, которое все вместе помогли создать.

Дав в этой и двух предыдущих лекциях приблизительный и очень несовершенный обзор возникновения и совершенствования готической архитектуры, я не намерен дальше развивать эту тему с исторической точки зрения; но, считая XIII век великим периодом этого стиля, я хотел бы в будущих лекциях проиллюстрировать и обсудить его принципы и многочисленные разновидности, будь то географические различия или основные черты самих зданий. Возможно, я не смогу реализовать это намерение, но в следующей лекции, последней в текущем семестре, я планирую — после упоминания некоторых из наиболее замечательных произведений этого периода и краткого описания их характеристик, и обратив внимание на всепроникающий характер этого искусства, которое нашло отражение в светских и других зданиях, в смежных видах искусства и в обычных видах искусства повседневной жизни, — на основе того, что мы рассмотрели, сформулировать некоторые общие предложения относительно практических уроков,

которые мы должны извлечь из того, что мы рассматривали, и влияния, которое это должно оказать на нашу собственную художественную практику.

ЛЕКЦИЯ V.

XIII век — продолжение.

Церковь Святого Спасителя, Саутварк — хор храма Темпл, Лондон — часовня в Ламбете — Вестминстерское аббатство — его итальянская мозаика, памятники и древние алтарные преграды — часовня Святой Этельреды, Холборн — аббатство Святого Албана — приоратская церковь, Данстебл — каменная церковь возле Грейвсенда — Уолтем-Кросс — часовня Иисуса, Кембридж — соборы Или и Питерборо — церковь Уормингтон — аббатство Уэст-Уолтон — аббатство Кроуланд — церкви Святой Марии и Всех Святых, Стамфорд — Церкви Кеттона, Грантема и Фрамптона — Собор в Линкольне — Собор в Саутвелле — Аббатство Ньюстед — Собор в Йорке — Аббатство Святой Марии и больница Святого Леонарда, Йорк — Церковь Скелтона — Соборы в Беверли и Рипоне — Аббатства Фонтейнс, Риволкс, Уитби, Киркхэм и Гисборо — Часовня девяти алтарей, Дарем — аббатства Хексам и Драйбург — часовня Холируд — соборы Элгина и Глазго — аббатство Фернесс — южные образцы — большинство великих церквей во Франции имеют сводчатые потолки, в Англии это не так — всеобщее совершенство мастерства с 1175 по 1400 год — бытовая архитектура Франции, Германии, Италии и Англии — влияние творчества XIII века на нашу художественную практику.

В своей последней лекции я дал краткий обзор развития архитектуры этого великого периода.

Теперь я постараюсь кратко рассмотреть некоторые из наиболее заметных его творений, начав, как и положено, с родного города. Однако их количество настолько велико, что трудно понять, с чего начать и в каком порядке их рассматривать. Возможно, наиболее эффективным способом будет представить, что студент живет в Лондоне, и начать с произведений этого века, которые он может изучать, не выходя из дома.

Начнем же с церкви Святого Спасителя — бывшей церкви Святой Марии Овери — в Саутварке.

Когда я впервые увидел эту церковь, она была цела: снаружи, правда, она выглядела не очень привлекательно, так как была почти полностью обшита красным кирпичом, а часовня Богородицы была практически в руинах. В то время хор находился в процессе реставрации. Интерьер был очень величественным и почти идеальным, и почти весь относился к этому веку, хотя некоторые небольшие части на западе были более ранними, а южный трансепт, возможно, немного позднее. Все здание было построено по очень симметричному проекту, причем неф был очень похож на хор.

Его характер можно легко оценить по тому, что осталось. Он был величественно массивным и грандиозным, не имел высоких пропорций, но все же радовал глаз. Колонны были поочередно круглыми и скошенными квадратами, по бокам которых были прикреплены валы; трифорий состоял из аркад, прерываемых только сводчатыми валами. В восточной части находится красивая часовня Богоматери, сводчатая, с легкими сгруппированными колоннами.

Реставрация хора была проведена покойным г-ном Джорджем Гвилтом при помощи его сыновей; и невозможно слишком горячо восхвалять их усердие и энтузиазм, с которыми они выполняли эту работу, их изучение стиля, который тогда был так мало понятен, или их неустанные усилия, которые они прилагали, чтобы сделать реставрацию точной. Все эти горячие любители древнего искусства теперь умерли, и я испытываю меланхоличное удовольствие, свидетельствуя об их заслугах. Я был близко знаком с одним из сыновей и никогда не встречал человека, более увлеченного стилем, на котором было основано его художественное образование в . Он абсолютно обожал все, что относилось к раннему английскому стилю, и, выполняя реставрационные работы, в одной из которых он помогал мне, он так точно воспроизводил всю работу, что ничто не могло заставить его изменить даже положение соединений тесаного камня.

Труды, которые мистер Гвильт вложил в реставрацию хора, возмутили бессердечных прихожан, которые, приступив к трансептам, передали работу в другие руки; но когда часовня

Богородицы была взята под свою опеку частными лицами, мистер Гвилт благородно взялся за работу бесплатно и выполнил ее с той же тщательностью, которую он проявил в отношении хора.

Вскоре после этого появились сообщения о том, что крыша нефа пришла в негодность, и для ее осмотра был нанят инспектор, который бездумно признал ее небезопасной, и она была снята, а на ее место ничего не поставили. Стены, построенные из мела, были разрушены под воздействием морозов нескольких зим, и когда прихожанам было предложено восстановить неф, эта просвещенная группа людей отклонила это предложение и, сняв величественное старое сооружение, возвела на его месте нынешнее убогое чудовище. [\[43\]](#)

К счастью, однако, интерьеры хора и часовни Богородицы по-прежнему остаются в идеальном состоянии. Будем надеяться и молиться, чтобы их вдовство не продлилось слишком долго, а достойная копия благородного нефа заменила его недостойного заместителя.

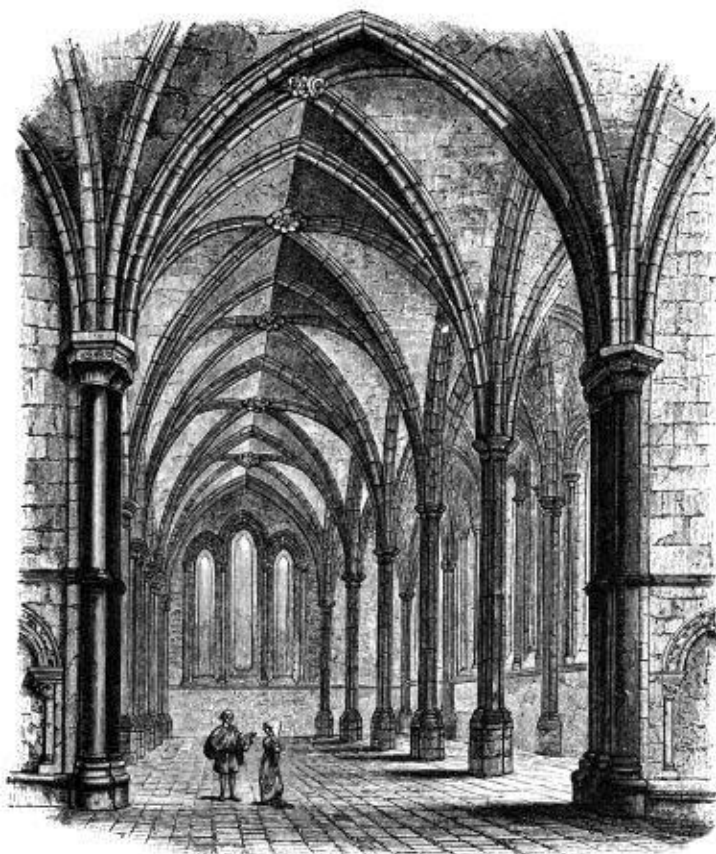


Рис. 110. — Храм-церковь, Лондон. Вид хора.

Следует упомянуть, что в неф входили с южной стороны через очень величественные двойные двери, большие по высоте и глубине, хотя, когда я их видел, их декоративные элементы были уже утрачены. Добавлю только, что если чертежи этой церкви находятся в собственности семьи г-на Гвилта, было бы очень желательно, чтобы они были переданы в государственный архив, где они будут храниться до тех пор, пока не понадобятся в качестве руководства для восстановления утраченных частей. А пока, , позвольте мне попросить вас внимательно изучить то, что осталось. [\[44\]](#)

Следующим по значимости и, вероятно, по дате является хор храма Темпл-Черч, освященный в 1240 году — более удачное здание, чем предыдущее, и не требующее от меня никаких хроник о его восстановлении. По замыслу, он представляет собой увеличенную копию часовни Богоматери в церкви Святого Спасителя, так же как и она, полностью перекрытую сводами на колоннах одинаковой высоты, и, вероятно, является самым совершенным образцом этого прекрасного стиля строительства в Англии.

Единственный другой важный пример, который я помню в Лондоне из ранней части нашего стиля, — это часовня в Ламбете — очень хорошая раннеанглийская часовня, хотя и несколько опороченная штукатурным сводом, ребра которого я сам видел, как готовили с помощью штырей и смоляной веревки. Будем надеяться, что это последний случай такой конструкции, особенно ее внедрения в такое уважаемое временем здание, как это!

Теперь мы подошли к одному из самых величественных храмов Англии — аббатской церкви Вестминстера; и вы, конечно, извините меня за то, что я не могу описать этот поистине великолепный храм в рамках такого беглого обзора, как тот, который я сейчас даю. Как вы все знаете, его строительство было начато в 1245 году королем Генрихом III, а восточные части были закончены примерно в 1269 году. В этом смысле она является современницей Амьенского собора, поскольку, хотя строительство последнего было начато в 1220 году, оно было завершено только в 1288 году. Нет сомнений, что Амьенский собор в момент своего возведения считался наиболее совершенным образцом этого стиля, поскольку он явно послужил во многих случаях образцом, на котором были основаны проекты других церквей.

Например, строительство Кельнского собора было начато в 1248 году, во время возведения собора в Амьене, и его ранние части явно являются его свободной копией,^[45] и хотя Вестминстерское аббатство ни в коем случае не построено по образцу Амьенского собора, оно, вероятно, находилось под его влиянием. Этот грандиозный сооружение, строительство которого продолжалось в течение стольких лет, было бы предметом большого интереса для всех современных строителей церквей; и Генрих, который много времени проводил во Франции, естественно, послал архитектора своего собственного священного мавзолея посмотреть на великое произведение своего времени.

Вестминстерское аббатство — это церковь, построенная по французскому идеалу, но с английскими деталями — великая французская мысль, выраженная в превосходном английском стиле.

Окна выполнены в совершенном стиле балочного узора, который еще не был широко распространен в Англии, но в остальном я не могу найти в здании явно французских деталей — или почти никаких, за исключением работы одного французского резчика по дереву. Даже план, который является чисто французским по идее, выполнен совершенно иначе, чем в любой французской церкви, которую я видел.

В архитектуре союз манер двух наций наиболее удачен. Колонны почти такие же, как в великом французском соборе, но боковые валы, вместо того чтобы быть прикрепленными, представляют собой отдельные валы из мрамора Пурбек- , а ядро, капители и основания выполнены из того же прекрасного материала. Использование этого твердого камня привело к применению лепных капителей без листьев, которые теряют в эффектности по сравнению с капителями в Амьене, но более благородный материал с лихвой компенсирует это.

Трифорий намного превосходит трифорий в Амьене как по дизайну, так и по деталям, и весь внутренний дизайн, хотя и уступает по размеру и высоте, на мой взгляд, гораздо более приятен; и когда его разнообразные материалы сохраняли свой цвет, а мрамор из Пурбека, который пронизывает каждую часть, сохранял свою полировку, не могло быть никаких сомнений в превосходстве его эффекта.

Части здания также гораздо лучше сбалансированы, за исключением, пожалуй, слишком острой формы главных арок; аркады стен гораздо красивее, а детали в целом более богато оформлены. Таким образом, у нас под боком находится здание, интерьер которого не уступает интерьеру любого существующего готического здания, и у нас нет оправдания, если мы не воспользуемся такой благородной возможностью для изучения.

О внешнем виде я ничего не скажу. Все его старинные черты исчезли к концу XVII века, когда здание было безвкусно отреставрировано, и эта низкопробная реставрация теперь сама пришла в упадок.

Капитулская зала — великолепная, но меланхоличная реликвия, чуть больше, чем руины, и не такие руины, которые, кажется, чтят память о своей былой славе живописной красотой, украшающей их разрушение. Она завалена прессами, сундуками, галереями, огромными мешками с пергаментом и всевозможными препятствиями и уродствами. Ее красивые окна « », которые занимали всю ширину ее боковых стен, замурованы, а элегантные своды разрушены. Осталось как раз достаточно, чтобы сделать ее реставрацию возможной. Я с большим трудом отыскал все старые детали и теперь только мечтаю о возможности восстановить его первозданную красоту хотя бы в некоторой степени.^[46] Следует упомянуть, что великолепный энкаустический пол все еще в идеальном состоянии, а на стенах сохранились прекрасные образцы росписи. Вестибюль и лестница, ведущая к нему, прекрасно спроектированы, а дверной проем из монастырского двора является одним из самых великолепных памятников английского искусства. Последний находится в ужасном состоянии, но я рад сообщить, что он только что был закреплен в его нынешнем состоянии с помощью невидимого раствора, который предотвратит дальнейшее разрушение и закрепит и упрочит крошащиеся частицы, которые раньше могли быть смещены даже самым легким прикосновением.



Рис. 111. — Обычная листва, часовня Святого Иоанна Крестителя, Вестминстерское аббатство.

Листовая резьба в Вестминстерском аббатстве объединяет два великих типа, характерных для этого столетия — условный и естественный — и содержит некоторые из лучших образцов каждого из них. Я рекомендую вам внимательно изучить ее и упомяну, что все, что находится в пределах досягаемости, было упрочено способом, о котором я только что упомянул. То, что осталось от скульптурных фигур, также имеет большую ценность, особенно четыре ангельские фигуры в трифории транспта,^[47] и две фигуры в полный рост в капитульной зале, одну из которых я имел большое счастье обнаружить.

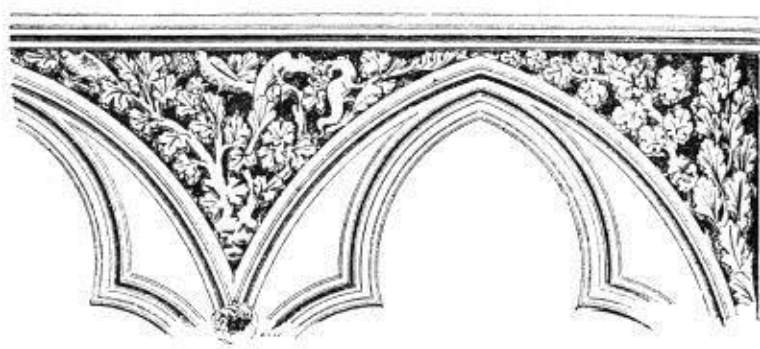


Рис. 112. — Натуральная растительность, часовня Святого Иоанна Крестителя, Вестминстерское аббатство.

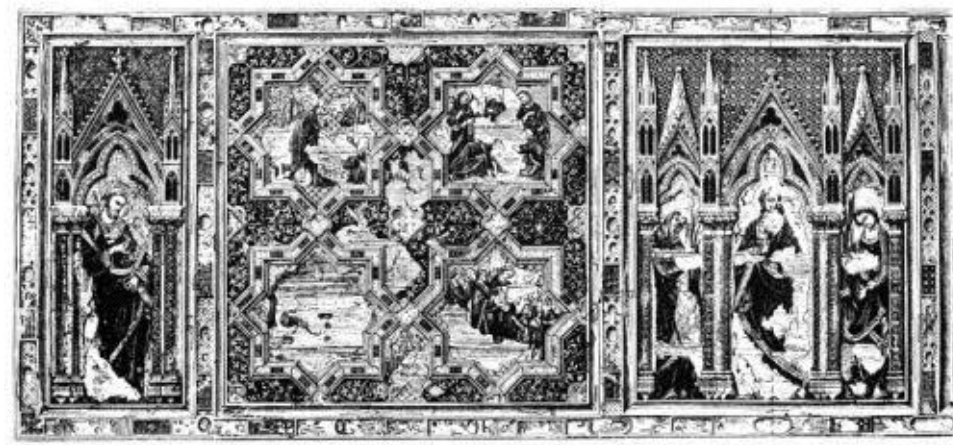
Внутренние пропорции церкви, на мой взгляд, превосходят пропорции всех других церквей, которые я видел. Они, по-видимому, в целом основаны на равностороннем треугольнике, и сравнение с многими другими церквями подтверждает правдивость того, что, как я слышал, утверждал древний масон: квадрат дает хорошие пропорции, но равносторонний треугольник — гораздо лучшие.

Внедрение итальянской мозаики^[48] — как порфировой мозаики на полу, так и стеклянной мозаики на гробницах строителя и реконструктора аббатства — представляет большой интерес, поскольку свидетельствует о высокой оценке, которой в то время пользовались искусства, характерные для Италии, настолько, что в Англию были приглашены два мастера-мозаичиста — Одорико и Пьетро Pietro^[49] (каждый, без сомнения, со своей бригадой рабочих) — для выполнения двух направлений этого искусства. Оба художника были из Рима, о чем свидетельствуют сохранившиеся надписи, но их работы были объединены здесь, о чем свидетельствует использование мрамора из Пурбека как для основания мостовой, так и для архитектуры гробниц. Эта архитектура не отличается особой элегантностью в деталях, за исключением красивых спиральных колонн и некоторых поверхностных узоров, подготовленных для мозаики; а использование искусства, столь уступающего их собственному, ради богатой инкрустации, еще сильнее доказывает их признание достоинств мозаичного искусства. Давайте последуем этому примеру более мудро и, когда мы импортируем какую-либо иностранную

специальность, давайте не будем привносить с ней какие-либо недостатки, которые случайно сопровождают ее, а объединим ее с лучшим искусством, которым мы владеем.

Я знаю лишь несколько церквей, если таковые вообще есть, которые обладают такой же внутренней красотой, как Вестминстерское аббатство. Современное искусство сделало все возможное, чтобы испортить его, но его внутренняя красота превосходит все такие попытки и торжествует над всеми уродствами. Оно обладает одной особенностью, которой почти не имеет ни одно другое здание, — я имею в виду девственное право на вечное освобождение от кисти белильщика. Вероятно, оно обязано этим уникальным счастьем тому, что было построено по принципам конструктивной полихромии. В ней использованы материалы как минимум четырех цветов, которые в той или иной степени применяются систематически и художественно, и этого факта было достаточно, чтобы держать белильщиков на расстоянии. Нам говорят, что заботиться о цветах наших материалов — это не по-английски и фантастично; но не следует забывать, что церкви, которые могли похвастаться целомудренным достоинством своего однообразного цвета камня, как в нашей стране, так и за рубежом, периодически подвергались милосердию монохромистов, в то время как эта церковь, по крайней мере, была пощажена — и это благодаря «неанглийской» фантазии использовать более одного естественного цвета в ее строительстве. Эти цвета сейчас почти скрыты дымом, но они все еще скромно просвечивают и по-прежнему помогают сделать тон более торжественным и впечатляющим, чем в любой другой церкви, которую я видел, за исключением той самой, очень отличной от других — церкви Святого Марка в Венеции.

Среди памятников в аббатстве, относящихся к этому веку, я упомяну — в дополнение к уже упомянутым итальянским произведениям — изображение Уильяма де Валанса, дубовую фигуру, покрытую эмалированной медью, эмали на которой выполнены великолепно; красивые бронзовые изображения Генриха III и королевы Элеоноры с мраморным алтарным гробницей последней и ее красивой железной решеткой ([рис. 114](#)); милый маленький алтарь-гробница некоторых королевских детей и великолепные памятники Эдмунду, графу Ланкастерскому, и Авелине, его графине: последние были одними из самых роскошно украшенных произведений своего времени и заслуживают самого пристального изучения как архитекторами, так и архитектурными художниками.



Центральный отсек.

Рис. 113. — Ретабулум, или подвижный алтарный занавес, ранее принадлежавший главному алтарю Вестминстерского аббатства.

Картины, за исключением самых незначительных фрагментов, исчезли с панелей справа от центрального отсека.

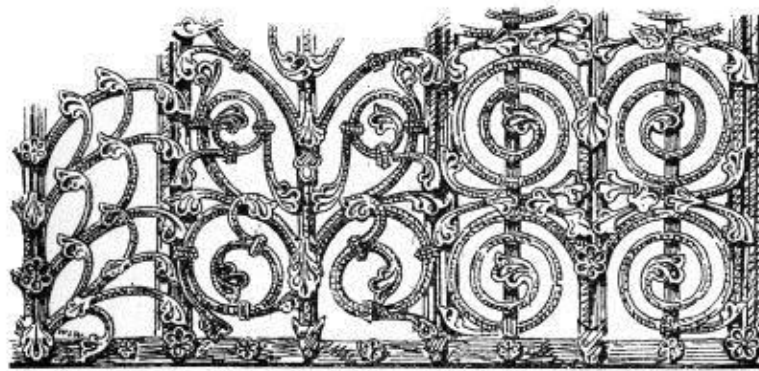


Рис. 114. — Часть кованой решетки, гробница королевы Элеоноры, Вестминстерское аббатство.

Я хотел бы обратить внимание на еще один объект в аббатстве — я имею в виду удивительно древний ретабло или подвижный алтарь, ранее принадлежавший главному алтарю. Это замечательное произведение искусства, и я обращаю на него особое внимание именно в этом месте, потому что оно содержит самый красивый образец очень ранней живописи, сохранившийся в этой стране. Картины, вероятно, принадлежат кисти итальянского художника, несколько из которых, как известно, были привезены в эту страну примерно в то же время; но я признаюсь, что не видел в Италии ни одного произведения того же возраста, которое, по моему мнению, могло бы сравниться с ним, и это мнение подтвердил итальянский профессор архитектуры, которому я однажды показал его. Я полагаю, что оно является современником ранних работ Джотто.

Теперь я перейду к гораздо более скромному зданию, которое мало кто знает и посещает; я имею в виду часовню Святой Этельдреды в Эли-Плейс, Холборн.

Это была часовня великолепного городского дворца епископов Или, построенная епископом Де Луда вскоре после 1290 года. Вы, наверное, помните, что разрушение дворца было описано Уильямом Пугином () в его книге «Контрасты» (Contrasts). В прошлом веке дворец был продан, и на его месте построили нынешнюю неприглядную улицу — место, где так же мало можно было бы ожидать найти жемчужину древнего искусства, как спелые клубники, которые Дикон из Глостера видел там растущими и просил у него.

Часовня находится в плачевном состоянии: ее боковые окна лишились как узоров, так и переплетов, западное окно в значительной степени забито досками, крыша обшита, вокруг построена галерея и установлены скамьи, которые опозорили бы скинию прошлого века; но, несмотря на все это, ее красота все еще видна. Часовня, как это было обычно для частных часовен, возведена на надземном склепе, чтобы привести ее в соответствие с уровнем главных помещений дворца. Любопытно, что этот склеп не имеет свода, а над ним находится оригинальный пол из массивных брусьев.

Восточные и западные окна, по пять створок каждое, являются одними из лучших в своем времени и размере.^[50] Боковые окна, лишенные своих узоров, сохранили внутри свои красивые молдинги, а стена между ними имеет изящные навесы и панели с крокетками на каждом промежуточном пилоне, что придает бокам очень богатый вид. Я долго и часто сожалел об их изуродованном состоянии и однажды пытался найти какую-то подсказку к дизайну их узоров, исследуя шрамы, оставшиеся после их ампутации, когда мне пришла в голову мысль, что два самых западных из них, заблокированные соседними домами, могут, если их открыть, сохранить свои декоративные особенности. Я обратился с просьбой о разрешении на это в организацию « » (Сохранить старинные здания), и каково было мое удовольствие, когда, удалив материал, который их закрывал, я обнаружил старое окно — действительно изуродованное и разбитое, но все еще сохранившее все элементы, необходимые для восстановления его дизайна!

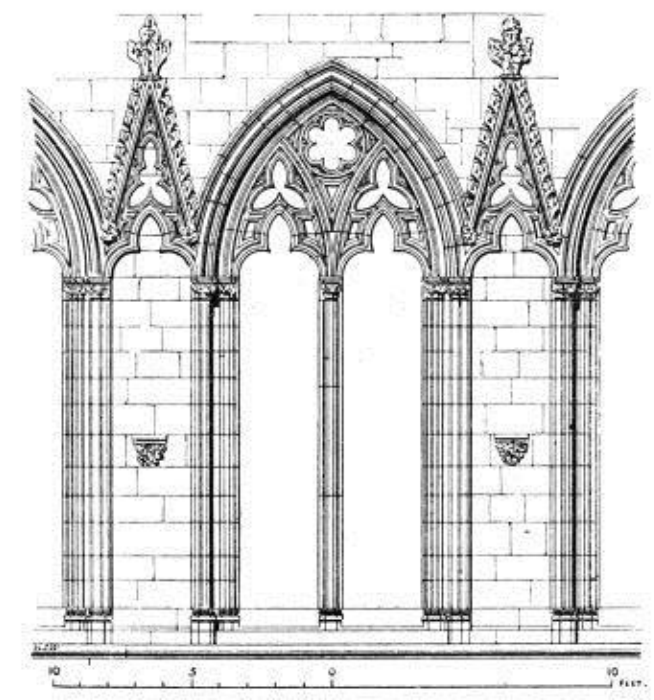


Рис. 115. — Боковые окна, часовня Св. Этельдреды, Ely Place, Holborn.

Дверной проем в часовню очень красив, а его орнамент в виде листьев заслуживает внимательного изучения. Внутренние размеры составляют около 90 футов на 30 — по-видимому, излюбленный размер, не сильно отличающийся от размеров часовни Святого Стефана в Темпл-Балсале или Сент-Шапель в Париже (если считать последнюю в французских футах).

Архитектура часовни очень похожа на архитектуру ряда гробниц (), о которых я упоминал в своей предыдущей лекции, а также в этой. Один из них — могила ее основателя в Эли; второй и третий — могилы Эдмунда и Авелины в Вестминстерском аббатстве; четвертый — могила архиепископа Пекхэма в Кентерберии. Все они датируются 1290–1300 годами и являются произведениями изысканной красоты и богатого декоративного искусства.

Теперь я проведу вас в небольшую экскурсию за пределы Лондона, в великолепный старинный храм, который в дни моего ученичества считался доступным пешком, а сейчас до него можно добраться по железной дороге менее чем за час. Я имею в виду почтенную аббатскую церковь Святого Албана.

Вы, вероятно, знаете общую историю этой церкви: основанная над могилой первомученика Англии в течение десяти лет после его мученической смерти и перестроенная в более крупных масштабах королем Мерсии Оффой, она была вновь перестроена до своих нынешних огромных размеров одним из первых нормандских аббатов с использованием материалов, извлеченных из руин города Верулам.

Римский кирпич не был материалом, очень подходящим для декоративной архитектуры, и поэтому мы видим, что первоначальные части здания чрезвычайно просты и массивны, но, тем не менее, очень впечатляющие и интересные. В работах более позднего норманнского аббата мы видим, что этот некрасивый материал обшит камнем и богато украшен декоративными деталями, но в целом церковь сохранила свою строгую простоту до прихода аббата Джона Де Челла во время правления короля Ричарда I.

Этот достойный аббат был скорее человеком с хорошим вкусом, чем деловым человеком (), а его характер был скорее оптимистичным, чем расчетливым. Едва вступив в должность аббата, он приступил к грандиозному проекту по перестройке западного фасада своей аббатской церкви, что, вероятно, было лишь прелюдией к реконструкции всего здания в новом стиле.

Массивный кирпичный фасад с боковыми башнями мог бы стать отличным ядром для его работы, но его пылкий дух не мог смириться с таким компромиссом, и он сразу же снес огромный фасад, не собрав еще денег на новый. В результате он едва успел начать новую работу, как его средства иссякли. Его первый строитель оказался мошенником, и ему пришлось его уволить; камень, который он использовал, был разрушен морозом; и за этим несчастьем следовало другое. Достойный человек был вынужден, как это часто бывает с неудачливыми деловыми людьми, склонить свой гордый дух к жалкой уловке; и, чтобы раздобыть деньги, он послал одного из своих монахов по стране с человеком, которого он объявил воскресшим из мертвых благодаря мощам святого Амфибала, и просил денег, опираясь на силу чуда. Но все было тщетно, и после десяти лет труда, в течение которых, как рассказывает нам старый историк, все средства, которые он добыл, были подобны рекам, впадающим в море, которое не становилось полнее от их притока, он не смог поднять свою работу выше уровня каменщицкого сарая; и, наконец, отчаявшись, он удовлетворился более скромными начинаниями.

Его преемником стал аббат Уильям Де Трампингтон, человек, который сочетал в себе любовь к строительству, присущую той эпохе (), с более умеренными амбициями и большей склонностью к делам. Он возобновил приостановленные работы, но снизил их стоимость; упростив все детали и отказавшись от боковых башен или отложив их строительство, он смог не только завершить остальную часть фасада, но и продвинуться вперед с новыми работами в нефе, а впоследствии и внести много других изменений.

Теперь я прошу вас пойти и осмотреть эти работы, и при этом иметь в виду их историю. Вы обнаружите, как рассказывает летописец, что примерно на высоте масонского навеса происходит резкое изменение в работе. До этой высоты детали очень превосходны и гораздо богаче, чем выше. Ниже мы видим следы художника, а выше — следы строителя и делового человека, хотя и не забывшего об искусстве. Так, вокруг нижних опорных столбов находятся основания для мраморных колонн; чуть выше видны следы от того, что их лепные пояса были отломаны; но выше отсутствуют их капители —

«Ибо ножницы Уильяма отрезали эту безделушку».

Три портала, о которых я упоминал в своей последней лекции, являются произведением нефинансового художника,^[51] ряд колонн и т. д. в нефе — произведением не лишенного художественного вкуса делового человека. Оба произведения являются благородными. Работы Трампингтона смелые и массивные, а детали хорошие, хотя и простые; но за красоту дизайна мы должны отдать пальму первенства его менее бережливому, но более *духовному* предшественнику: действительно, я знаю лишь несколько работ, равных по дизайну тому, что он начал; и если бы он смог довести его до конца, этот фасад мог бы соперничать с фасадом Уэллса. К сожалению, внешне от работ обоих аббатов осталось очень мало.

В конце века хор также был в значительной степени перестроен. Его характер менее выразителен, чем у более ранних работ, но при этом чрезвычайно красив.

Восточные часовни, которые открывались пятью арками в церковь, были начаты в то же время, но выполнены только частично: часовня Богоматери была остановлена после возведения нескольких футов от земли, а часовни, открывавшиеся из хора, претерпели значительные изменения по сравнению с первоначальным проектом. Сейчас они практически находятся в руинах, но их детали отличаются изысканной красотой. Окна имеют очень высококачественную узорчатую решетку, а аркады стен, которые сейчас почти полностью разрушены, были весьма очаровательны.

Эти работы составляют непрерывную серию, начиная с последних дней XII века и до конца XIII века, и являются замечательными иллюстрациями архитектуры этого великого периода.

Я отступлю на семь лет в следующий век, чтобы упомянуть изысканные фрагменты фундамента, на котором стояла гробница первомученика. Они были недавно обнаружены при открытии замурованной арки. Они выполнены из мрамора Пурбек и, несмотря на твердость

материала, имеют удивительную резьбу, а листья настолько подрезаны, что в некоторых местах полностью отделились.^[52]

Эта почтенная церковь имеет такое же значение для студентов, проживающих в Лондоне, как и наше собственное Вестминстерское аббатство. Я рекомендую вам уделить ей особое и пристальное внимание, и я уверен, что вы никогда не будете меня винить за этот совет.^[53]

Во время одного из ваших визитов туда, пожалуйста, отправляйтесь в Данстебл, где вы найдете величественную приоратскую церковь в позднем нормандском стиле, западный портал которой, вероятно, в свое время был самым красивым в королевстве, но из-за рыхлого глинистого камня, из которого он был построен, потерял большую часть своих украшений. Западный фасад содержит превосходные работы XIII века. Это великая архитектурная загадка, которую, как я полагаю, я разгадал, но я не буду портить вам удовольствие, объясняя свои догадки.

Однако я начинаю понимать, что взялся за бесконечную задачу и уже потратил половину своего времени, не успев осмотреть родной район. Поэтому я оставляю эту тему, прося вас не считать Стоун Черч, недалеко от Грейвсенда, худшим из-за того, что он стал несколько избитым. Это изуродованное сооружение, но то, что от него осталось, является, пожалуй, самым прекрасным примером периода, сопоставимого с периодом Вестминстерского аббатства, который можно найти где-либо.

Поскольку я не могу претендовать на то, чтобы предоставить вам полный архитектурный маршрут, я представлю себе — не видя лучшего варианта — северное путешествие в поисках произведений эпохи «», о которой я говорил; и мельком взглянув на Уолтем-Кросс, который когда-то мне очень нравился, хотя сейчас, признаюсь, его так называемая реставрация несколько охладила мой энтузиазм, и быстро заглянув в часовню Иисуса в Кембридже, превосходный образец ранней английской архитектуры, давайте отправимся в Или. Я неоднократно упоминал о двух великих произведениях нашего стиля, которые она содержит: западный притвор, построенный между 1197 и 1214 годами, является, безусловно, самым величественным в этой стране. Он необычен своими размерами и расположением, скорее напоминающим нартекс, чем притвор, или, вернее, западную часть креста, образованного западным трансептом. Снаружи он покрыт декоративными аркадами в четыре ряда. Он состоит из двух этажей, верхний из которых образует просторную камеру. Угловые контрфорсы относятся к тому прекрасному типу, который почти исключительно характерен для этого периода, имея форму сгруппированных колонн.

Два портала — внешний и внутренний — похожи по своей основной форме; они двойные и имеют очень высокие пропорции. Их вершины ранее были заполнены Vescica Piscis, возможно, содержащими сидячие статуи; но это — почему, невозможно угадать — было удалено в обоих случаях, и Бернаскони заменил их жалким куском плавной резьбы из гипса, что нанесло немалый ущерб дверным проемам.

Внутренний портал — изысканное произведение искусства, с красивейшими листовыми лепными украшениями. Боковые части притвора имеют двухъярусные аркады, выполненные в очень красивом и художественном стиле, и, вероятно, содержали скульптуры. Капители являются одними из самых красивых среди всех английских зданий. Внутренние размеры притвора составляют 40 на 30 футов.

Другое великое произведение этого века, в Эли, состоит из шести восточных пролетов с восточным фасадом. Их строительство было начато епископом Нортволдом в 1235 году и завершено в 1251 году.

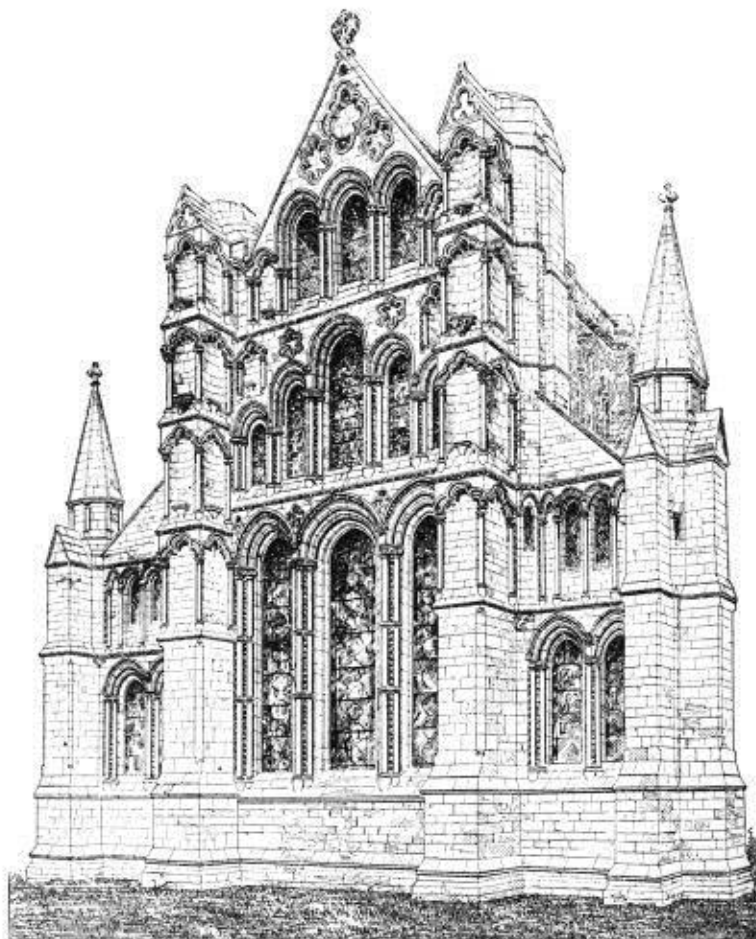


Рис. 117. — Собор в Эли, восточный фасад.

Он является одним из лучших образцов раннего английского стиля. Величественное развитие его трифория является наследием нормандской церкви, с уровнями которой он был сопоставлен. Обильное использование мрамора Пурбек значительно добавляет красоты этому сооружению: колонны полностью выполнены из этого материала, включая даже их богато украшенные капители, как и длинные и искусно вырезанные карнизы, которые поддерживают своды.

Выполнение всего сооружения — его пропорции, детали, лепнина, массивная прочность конструкции в сочетании с достаточной степенью легкости, великолепная элегантность сводов и величие восточного фасада — делают его одним из самых ценных объектов изучения, которые мы имеем. Гробница его основателя — замечательное произведение искусства — фигура с балдахином, окруженная статуэтками, ангелами и даже персонажами, все из одного блока мрамора Пурбек.

В Или есть и другие произведения нашего периода, и очень хорошие, но мы не должны задерживаться там, а должны продолжить путь в Питерборо.

Если три большие арки, образующие западный фасад, рассматривать как порталы, то я, безусловно, ошибался, когда говорил, что английские порталы маленькие и незаметные. На самом деле они настолько высоки, что лишены этого названия. Конечно, все это можно рассматривать как огромный портик, но дверные проемы находятся внутри него и имеют умеренные размеры, а над ними, но все же ниже арок, расположены большие окна. На самом деле, это проект, который стоит особняком и который трудно оценить по обычным аналогам.

Признаюсь, что в моих глазах он всегда казался великолепной концепцией, хотя и нечасто повторяемой. Если бы его боковые башни были достроены в том же стиле, что и , а две большие башни, которые его поддерживали, были достроены со шпилями, и странная маленькая часовня,

вставленная в его центральную арку, была бы опущена, я знаю лишь несколько фасадов, которые превосходили бы его по величию, и ни одного по оригинальности.

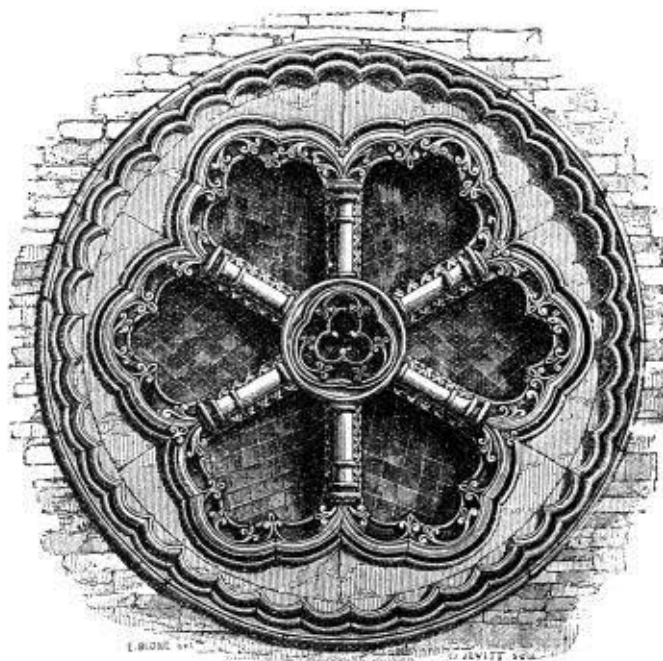


Рис. 118. Круглое окно, западный фасад, собор в Питерборо.

В конце века в Питтерборо в часовне Богородицы находилось величественное произведение искусства, но от него осталось лишь несколько фрагментов. Изуродованный монастырский двор, ворота епископского дворца и руины лазарета — прекрасные произведения этого периода. Я знаю лишь несколько соборов, которые внешне нравятся мне больше, чем собор в Питерборо. В старые времена, когда еще ходили дилижансы, я часто проезжал мимо него между четырьмя и пятью часами утра, и, если позволял дневной свет, я считал своим долгом обойти собор, пока сортировали почтовые мешки; и впечатление, которое он произвел на меня, никогда не стерется из моей памяти.

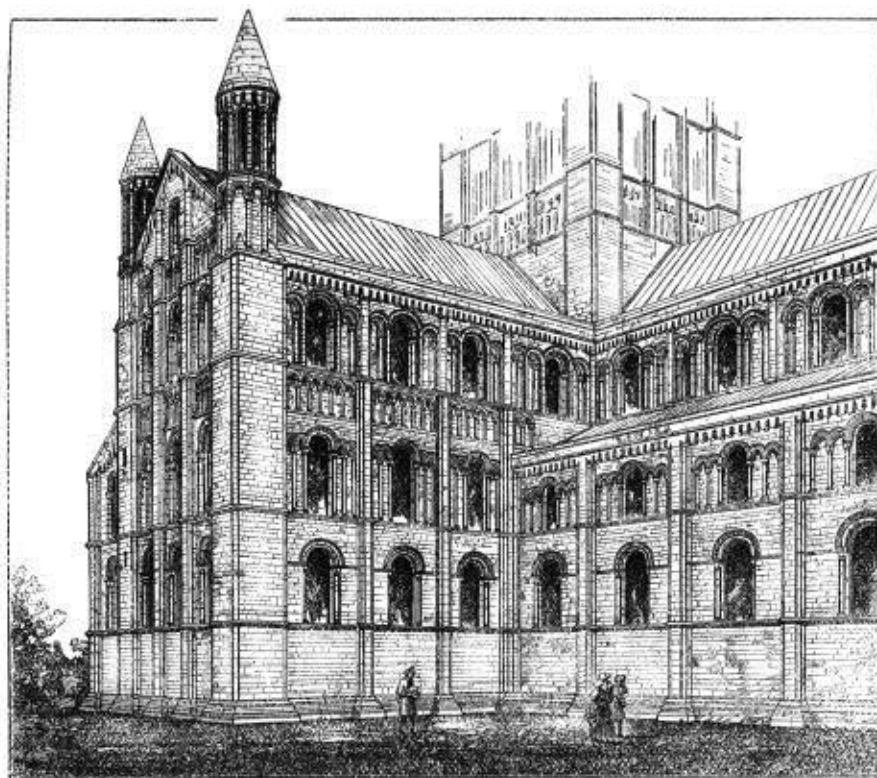


Рис. 119. — Собор в Питерборо.

Мы попадаем в страну, изобилующую деревенскими церквями, многие из которых построены в нашем стиле. Например, Уормингтон, расположенный между этим местом и Оундлом, — это почти идеальная церковь XIII века, и я упоминаю ее только как один из примеров, поскольку времени не хватило бы даже на то, чтобы перечислить все. К северо-востоку находится Уэст-Уолтон с его великолепной и уникальной отдельно стоящей башней — почти не имеющей себе равных; а поближе находятся печальные и шаткие руины соседнего аббатства Кроулэнд, детали западного фасада которого трудно превзойти и которые тем более интересны, что, по всей видимости, являются работой архитектора восточной части Линкольнского собора. Даже камень взят из Линкольна, хотя он не используется в этом районе.

По дороге из Питерборо в Линкольн, какой бы путь вы ни выбрали, вы увидите бесконечную череду деревенских церквей, а также другие, более претенциозные. Стамфорд богат произведениями этой эпохи, но я упомяну только церкви Святой Марии и Всех Святых. Рядом находится красивая башня ранней английской архитектуры в Кеттоне. Грантем обладает самым величественным шпилем (уступая только Солсбери) в королевстве; а на другой дороге я могу упомянуть Фрамpton, где находится самая совершенная из всех простых ранних башен и шпилей, которые я знаю. Но давайте поспешим к венцу славы этого района, чьи величественные башни возвышаются над всей окружающей местностью.

Ни один английский собор не является снаружи столь внушительным, как собор в Линкольне, и я не припомню ни одного собора за рубежом, который в целом превосходил бы его; и почти вся его величественная архитектура относится фактически к этому столетию, хотя по фактической дате она начинается на несколько лет раньше и заканчивается на несколько лет позже.

Принято говорить о Солсбери как о великом типичном примере раннего английского стиля, и его единство и завершенность могут оправдать это утверждение; но как по величию целого, так и по художественной красоте каждой детали, а также как полный экспонент английской архитектуры на протяжении всего ее величайшего периода, Линкольн намного превосходит его. Его основные черты составляют совершенную иллюстрацию, причем в самом грандиозном масштабе, всей истории нашей архитектуры от последних лет XII до начала XIV века.

Как я уже неоднократно упоминал, готический стиль начинается здесь с хора, меньшего трансепта и, возможно, капитульной залы ([\[54\]](#)), которые, по-видимому, были построены до 1200 года епископом Хью. Обычно утверждается, что его архитектором был француз из Блуа; и М. Лассус в общих чертах заявляет, что он воспроизвел в Линкольне в 1188 году проект церкви, начатой в Блуа в 1138 году. Я не могу говорить о том, на каких источниках основаны эти утверждения, но должен сказать, что внутренние свидетельства, предоставляемые самим зданием, насколько я могу судить, мало или вовсе не подтверждают их. Во-первых, восточный трансепт, в дополнение к главному пересечению, гораздо чаще встречается в Англии, чем во Франции; я не знаю, был ли он в соборе Блуа (ныне разрушенном). Во-вторых, многоугольная капитульная зала — столь же английская особенность. В-третьих, одной из наиболее примечательных характеристик этого сооружения является почти повсеместное использование круглого абака — этой характерной английской детали — и то в период, несколько более ранний, чем период его обычного преобладания. Общее распределение частей здания () кажется мне скорее английским, чем французским, и хотя в этом сооружении есть некоторые особенности, я не вижу в них ничего, что указывало бы на французское происхождение, за исключением капителей главных колонн; действительно, это сооружение, в котором характерные английские черты проявляются в несколько продвинутом состоянии развития. Что касается утверждения о том, что это репродукция работы, начатой в Блуа в 1138 году, то оно само по себе опровергается: ведь в эпоху неустанного прогресса вряд ли кто-то стал бы утруждаться приглашать иностранного архитектора с настолько отсталыми вкусами, что он игнорировал художественный прогресс, достигнутый в его собственной стране за полвека? На самом деле, удивительно то, что это сооружение настолько опередило свое время, и это опережение не в французском, а в английском направлении. Церковь Святого Николая в Блуа построена в стиле ранней готики второй половины XII века, но не имеет с ним ни малейшего сходства; она имеет тот же характер, что и обычные французские переходные сооружения, а ее резьба () является строго византийской, и я не заметил ни одного следа этого стиля в работе епископа Хью. Если же здесь работал французский архитектор, то он не только должен был полностью передать детали своей работы англичанам, но и тщательно следовать английским формам в общих чертах. [\[55\]](#)

Перестройка собора, по-видимому, систематически продолжалась в западном направлении двумя преемниками епископа Хью, пока около 1240 года епископ Гростете не завершил строительство нефа.

Неф является, безусловно, самой прекрасной частью работы, завершенной в то время, и, вероятно, в целом является величайшим примером раннего готического стиля в этой стране. Он демонстрирует наш ранний английский стиль в его высшей степени развития: массивный, но не тяжелый, богатый деталями, но не перегруженный, с симметричными пропорциями и тщательно проработанными деталями, с смелой и эффектной резьбой по листьям, в нем, кажется, нет никаких недостатков, которые могли бы ухудшить его достоинства.

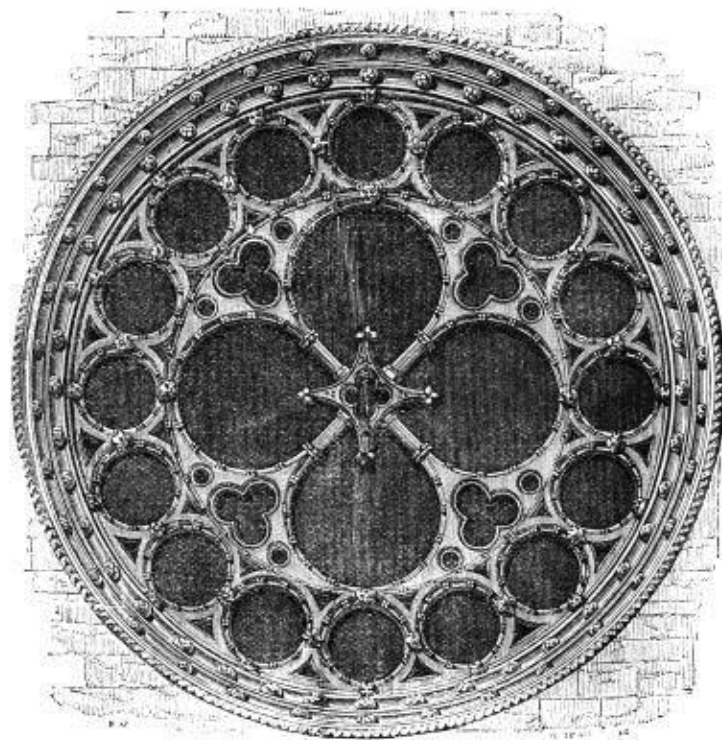


Рис. 120. Роза, северный трансепт, Линкольнский собор.

Западная часть уникальна: это огромная, почти сплошная стена, покрытая рядами декоративных арок, по бокам которой расположены две огромные лестничные башни, а сзади — две величественные башни, строительство которых, однако, было отложено на более поздний период. Мне этот фасад всегда казался очень впечатляющим, но я заметил, что не все разделяют мое мнение. Я бы хотел обратить внимание на красивые часовни справа и слева при входе с запада, с их легкими и элегантными колоннами, которые очень приятно контрастируют с массивными опорами нефа; а также на величественное окно-розетку в северном трансепте, возможно, самое красивое в Англии ([рис. 120](#)).

Однако самая роскошная часть собора — его восточная часть. Она была добавлена между 1256 и 1282 годами, то есть немного позже, чем работы Генриха III в Вестминстере. Она соответствует ему по стилю, но реализует принцип витражного узора в гораздо более грандиозном масштабе. Фактически, это самое великолепное произведение того периода, которое мы имеем, и, если бы не недостаток внутренней высоты, я не думаю, что по красоте его могла бы превзойти какая-либо существующая церковь.

Скульптура, которой он когда-то был богато украшен, была очень высокого качества, листовая резьба была совершенно изысканной, лепнина и другие детали были выполнены в совершенстве. Восточное окно, вероятно, является самым красивым в королевстве, как и восточный фасад в целом, если не считать ошибку в виде ложных фронтонов в боковых нефах.

Я уже упоминал об изысканном портале, скульптура которого великолепна ([рис. 122](#)).

Исследователь средневекового искусства должен провести в Линкольне длительное время и изучить его художественные сокровища в свое удовольствие, не забывая, между прочим, о прекрасных руинах

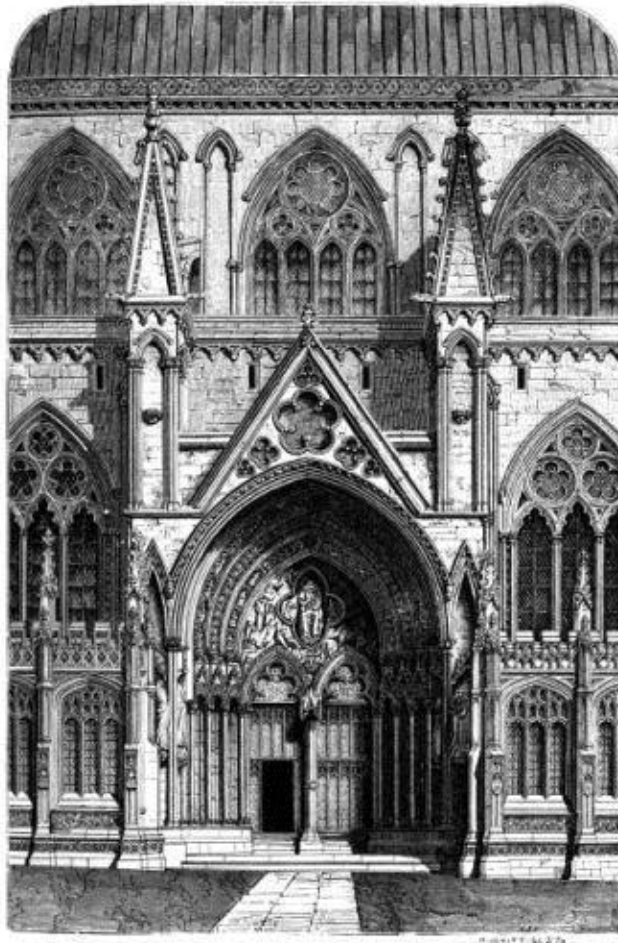


Рис. 122. Юго-восточный портал Линкольнского собора.

часовни епископского дворца, расположенного рядом с собором.

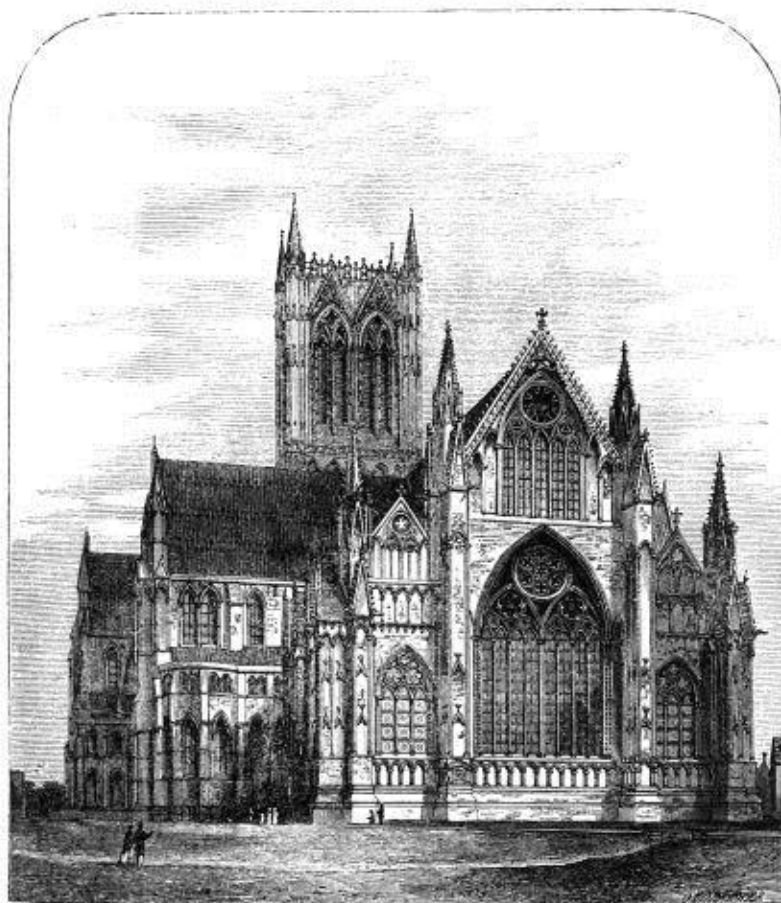


Рис. 121. Линкольнский собор, вид с юго-востока.

Проезжая на север от Линкольна, можно сделать полезное отступление в Саутвелл, чей величественный хор, кажется, является воплощением Линкольна, а его знаменитая капитульная зала — Йорка; а также в Ньюстед, чей красивый западный фасад и прекрасная резьба по стилю соответствуют восточной части Линкольна.

Йоркшир — это прежде всего земля соборов и аббатских церквей. Попытка описать их здесь была бы тщетной; поездка по Йоркширу — одно из самых богатых удовольствий, которое может ожидать студента, и на которое он должен выделить достаточно времени. В самом Йорке трансепт является одним из лучших примеров ранней части стиля, а руины аббатства Святой Марии — его позднейшей части. Я знаю немногие произведения, столь же очаровательные, как последнее. Оно соответствует по дате восточной части Линкольна и не отличается от нее в деталях. Это всего лишь руины, но они достойны самого пристального изучения, а разбросанные повсюду обломки предлагают студенту меланхолические возможности. Капитульная зала собора построена немного позже и по праву называется «*Domus Domorum*», хотя я не готов признать ее превосходство над залами Вестминстера или Солсбери.

Соседняя деревенская церковь в Склтоне, построенная, как говорят, теми же руками, что и трансепт собора, и разрушенная часовня больницы Св. Леонарда в садах вокруг аббатства показывают, насколько безошибочно один и тот же стиль подходил как для самых грандиозных, так и для самых скромных сооружений.

Этот великий графство наполнено благородными творениями XIII века. Соборы Беверли и Рипона во многом обязаны ему своей красотой; и едва ли одна из аббатских церквей, чьи прекрасные, но печальные руины придают уединенным долинам Йоркшира такой меланхолический шарм, не демонстрирует творения этого великого периода.

Я не могу даже попытаться дать беглое описание. Пойдите, прошу вас, и изучите все сами: пойдите в аббатство Фонтейнс- , и внимательно изучите его хор и восточные часовни с их

массивными колоннами, возможно, самыми высокими в Англии (), и остатки его замечательного аббатского зала, открытого для обозрения благодаря недавним раскопкам, и многие другие его чудеса; но не довольствуйтесь мимолетным посещением: остановитесь в Рипоне и продолжайте свои исследования день за днем. Неделя — это слишком мало для столь богатой школы искусства. Затем отправляйтесь в Риволкс и Уитби, которые, по-видимому, являются близнецами одного и того же талантливого архитектора. Я не могу отдать пальму первенства ни одному из них — они действительно *«par nobile fratrum»*, и справедливо отдать предпочтение тому из них, который мы видели последним. Их главное отличие заключается в том, что хор одного из них имеет сводчатый потолок, а другой — деревянный; но по великолепию архитектуры они равны и почти не имеют себе равных. По дороге из Йорка в Уитби вы проедете мимо небольшого фрагмента аббатства Киркхэм: остановитесь и посмотрите на него: несмотря на свои небольшие размеры, это одно из лучших произведений архитектуры, которые я когда-либо видел. Если из Уитби вы пересечете болота и направитесь в Гисборо, то увидите то, что, вероятно, было построено в самом конце века — потрясающий восточный конец этого аббатства, с восточным окном, превосходящим по высоте даже окно в Линкольне.

Если вы поедете в Дарем, вашу внимание привлечет Часовня девяти алтарей;^[56] а еще дальше, в Хексем,^[57] в Драйбурге, и далеко через Шотландию, до Часовни Холируд и великолепных руин собора Элгина, и того благородного храма, который до сих пор сохранился в Глазго, вы найдете длинную череду произведений искусства этой замечательной эпохи.

На обратном пути обязательно загляните в аббатство Фернесс, где вы найдете настоящую жемчужину нашего стиля в разрушенном зале капитула.^[58] Он был построен по той же конструкции, что и Темпл-Черч, и отличается изысканной красотой.

Я пропустил всю серию южных примеров — таких как Хайт, Шорхэм, Винчестер, Боксгроув, Уэллс, Лландафф (одно из самых оригинальных сооружений), Вустер, Личфилд, Херефорд и еще сотню других примеров, которые все являются доказательством удивительного совершенства архитектуры этого века.

Но простой перечень бесполезен и утомителен.

Я должен также обратить особое внимание на то обстоятельство, что в то время как во Франции почти все великие церкви имеют сводчатые потолки, в английских сооружениях это не так: они, кажется, действовали в этом отношении совершенно свободно, и их церкви, даже самые большие из них, часто имели открытые деревянные крыши и мало страдали от этого разнообразия.

Одна вещь не может не поразить каждого, кто внимательно изучает нашу старую архитектуру. В ранних нормандских зданиях мы часто встречаем грубую и неуклюжую работу; в сооружениях с середины XIV века до исчезновения готической архитектуры мы часто сталкиваемся с тем же — работой грубых, необразованных рук, явно неспособных отдать должное своему стилю; но с 1175 года до конца XIII века и почти пятьдесят лет спустя мы почти никогда не встречаем такого неравенства. Искусство, казалось, пронизывало все. Некоторые здания, возможно, были достойны простоты и деревенскими по своему назначению и материалам, но редко можно было найти что-то, что можно было бы назвать грубым в исполнении или неумелым в обработке. Это был великий период, и его величие, казалось, пронизывало даже самые уединенные районы, и повсюду рабочие, казалось, испытывали гордость за то, что поддерживали уровень своего искусства, в котором им выпало участвовать. И это неудивительно, ведь *повсюду* велось строительство; едва ли какая-нибудь деревенская церковь ускользнула от внимания строителей этой замечательной эпохи. Вся страна была вовлечена в единое дело строительства, и все с горячим желанием сделать свою работу достойной стиля, который они создали.

И давайте не будем думать, что архитектура той эпохи развивалась только в соборах, аббатствах или церквях любого рода; все другие здания демонстрируют тот же дух: амбар XIII века так же ясно показывает благородство преобладающего стиля, как и сам собор, и то, что

осталось от их жилой архитектуры, рассказывает ту же историю. Все было сделано *хорошо*, со вкусом, в соответствии с разумными и практичными требованиями и имеющимися средствами.

Искусство того периода было посвящено не только архитектуре: мы находим то же искусство в витражах, в металлообработке всех видов, в эмалях великолепного характера, в иллюминации рукописей, в росписи зданий, в ювелирных изделиях, в резьбе по слоновой кости, в вышивке, в тканых изделиях, в гобеленах, в гравировке печатей — фактически, во всех отраслях декоративного искусства; каждая из которых осуществлялась с по-настоящему удивительной степенью мастерства и инстинктивного вкуса. Однако все эти отрасли следует рассматривать отдельно.

В своем перечислении зданий я ограничился нашей страной, но все мы знаем, что во Франции те же великие факты, если возможно, еще более удивительно подтверждаются. Архитектура XIII века во Франции прославилась бесконечным множеством зданий, пожалуй, самых великолепных из всех, что когда-либо были построены в мире.

Германия, хотя ее стиль и нарушен из-за причины, о которой я упоминал ранее, тем не менее предоставляет, будь то в виде местного разнообразия первой половины века или заимствованного во второй половине, серию зданий, которыми любая страна могла бы гордиться.

В Италии стиль, безусловно, был заимствован с севера, но было ли это неестественным переносом? Я бы сказал, что ни в коем случае. Разве Италия не имела своего собственного романского стиля, который она в некоторой степени экспортировала в северные страны? И разве я не показал, что готическая архитектура была естественным и логичным развитием романского стиля? Почему же тогда ее следует считать чуждой стране, из которой произошла сама романская архитектура? И если развитию готической архитектуры способствовали идеи, заимствованные из Византии и Востока, почему эти идеи должны быть менее подходящими для Италии, чем для Франции или Англии, чьи связи с Востоком были гораздо менее прямыми? Разве она не участвовала в тех же крестовых походах? Более того, разве византийский элемент во французском искусстве не пришел туда через Италию? Давайте же не будем отрицать ее справедливое участие в архитектуре той эпохи. Да, мы имели ее до нее, но давайте не будем из-за этого говорить, что она не принадлежит ей.

Большой недостаток средневековой архитектуры Италии заключается в ее деталях, таких как лепнина и т. д., которые слишком явно напоминают свои античные оригиналы: ее большая ценность заключается в использовании материалов различного цвета, инкрустации, мозаики и других декоративных искусств, также унаследованных от прошлого. Эти искусства хорошо сочетаются с нашим стилем, в отличие от классических лепных украшений, и в нашей оценке итальянских работ мы никогда не должны упускать это из виду; в противном случае мы можем либо отвергнуть истинные достоинства из-за того, что несоответствующие детали оскорбляют наш вкус, либо принять то, что плохо и поддельно, потому что покрыто позолотой, а его недостатки скрыты красивым искусством, которое выглядело бы более выигрышно в сочетании с более чистой архитектурой.

Однако еще одна причина, придающая большую ценность средневековому искусству Италии, связана с несколько случайным обстоятельством: ее внутреннее положение требовало строительства городских зданий, очень похожих на те, которые нужны нам сейчас. В результате Италия даже в те далекие времена была страной уличных дворцов, и сегодня мы можем увидеть там бесчисленные здания, которые редко встречаются в других странах и которые по своему назначению очень похожи на те, которые нам часто нужны в наши дни. Следует иметь в виду, что они не используются существенно иначе, чем сооружения того же периода в более северных странах (), а скорее то, что их было больше, они были более масштабными и большее их количество сохранилось до наших дней.

Ошибочно полагать, что светская архитектура итальянских городов существенно отличалась от архитектуры того же периода в других странах. Если вы внимательно просмотрите любую книгу, в которой представлены образцы домашней архитектуры Франции XIII века, вы обнаружите, что она очень похожа на итальянскую, за исключением более чистых деталей. Например, тот же тип окон, которые по привычке люди стали называть итальянскими или венецианскими, преобладал во Франции и Германии и часто встречается в Англии.

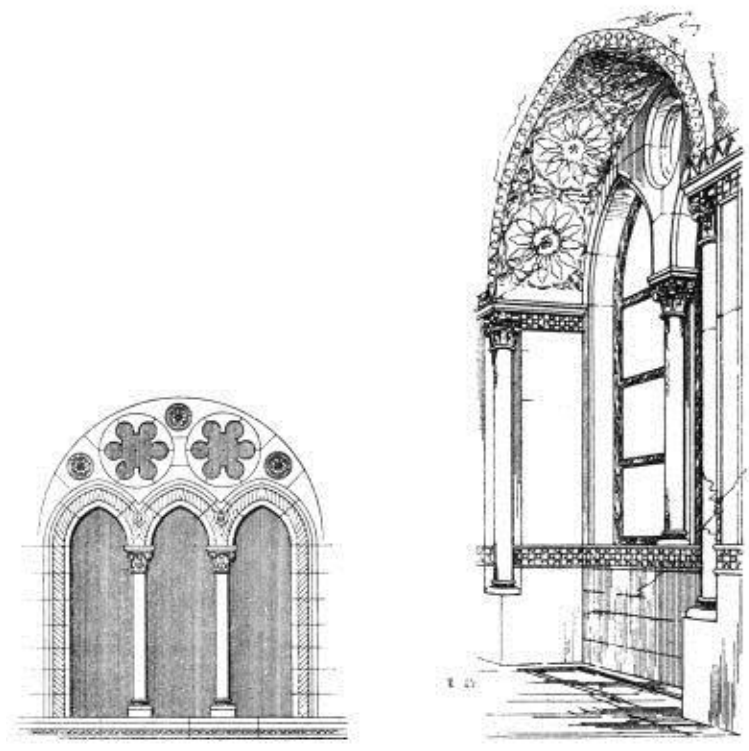


Рис. 123. — Дворец Подестатов, Орвието, Италия.

Рис. 124. — Торре ди Санта, Нинфа, Палермо.

Я привожу вам серию итальянских ([рис. 123, 124](#)), французских ([рис. 125, 126](#)), немецких ([рис. 127, 128, 129](#)) и английских ([рис. 130, 131, 132, 133, 134, 135](#)) окон раннего периода, в которых практически невозможно отличить одно от другого; действительно, вы редко сможете обнаружить итальянское окно, если оно лишено случайных несущественных деталей. Это подтверждает единство стиля; однако факт остается фактом: произведения такого рода более многочисленны, крупнее и более развиты в Италии, и, следовательно, их можно с большим успехом изучать там в качестве дополнения и подтверждения тому, что мы узнаем в других местах.

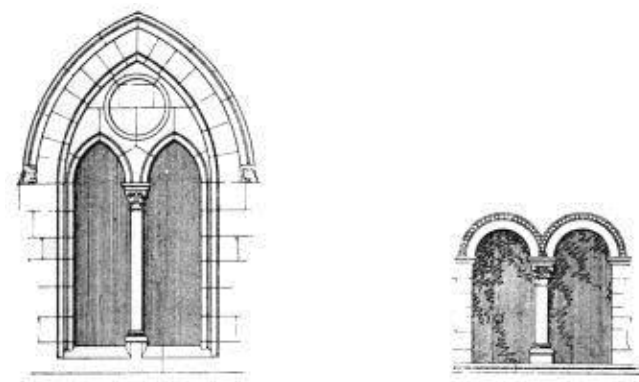


Рис. 125. — Месле, недалеко от Тура, Франция.

Рис. 126. — Из «Домов в Ключни».

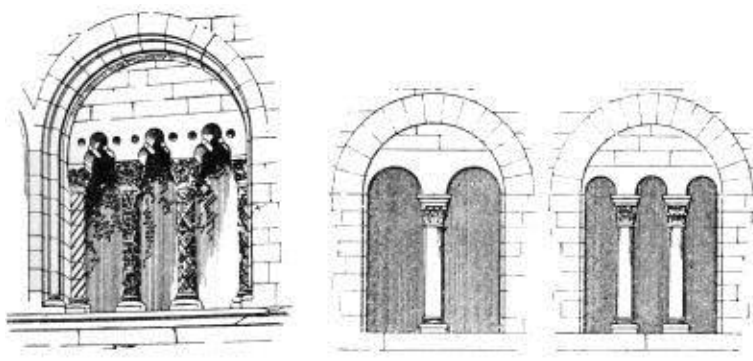


Рис. 127. — Дом императора, Гостар.

Рис. 128, 129. — Дома в Кельне.

Это подводит меня к заключительной теме моей лекции — вопросу о том, какие уроки мы должны извлечь из того, что прошло перед нашими глазами, и какое влияние это должно оказать на нашу собственную художественную практику.

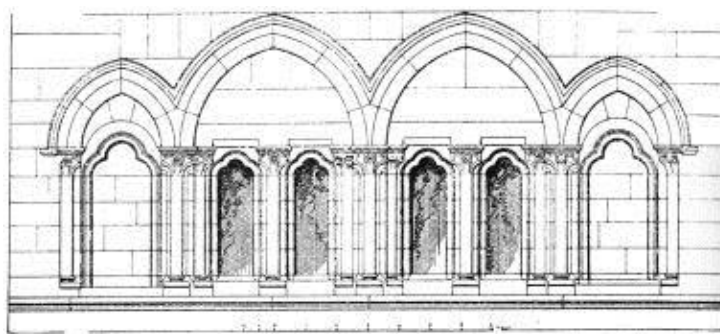


Рис. 130. — Окно, Западные ворота, Колледж-Грин, Глостер.

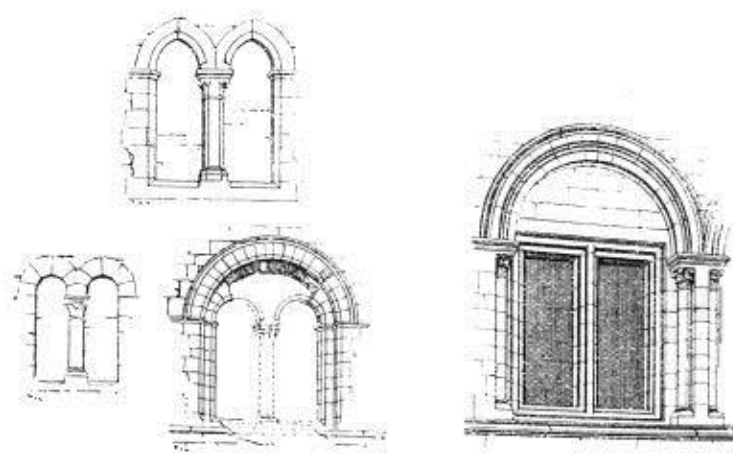


Рис. 131, 132, 133. — Из старого здания под названием Замок Канута, Саутгемптон.

Рис. 134. — Мойс-холл, Бери-Сент-Эдмундс.

Бесполезно вдаваться в общий вопрос о возрождении стилей. Я буду считать, что этот вопрос для нас решен, и ограничусь рассмотрением наиболее разумного курса действий при проведении такого возрождения, или, скорее, при продолжении развития стиля на основе возрожденного принципа « », подобного тому, который мы рассматривали в архитектуре.

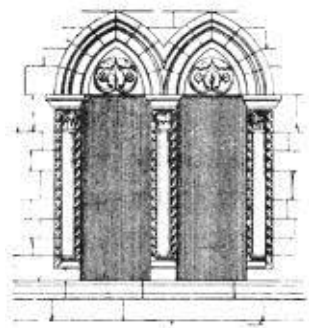


Рис. 135. — Замок Окхэм, графство Рутленд.

Теперь, такое возрождение, для начала, вряд ли можно рассматривать как преднамеренное действие. Человек вряд ли будет достаточно смелым, чтобы *априори* принять решение о возрождении архитектурного стиля: обстоятельства должны были постепенно привести к такому курсу, и он должен был быть начат постепенно и почти бессознательно, чтобы дать ему шанс на успех. Оглядываясь назад на то, что произошло, мы можем построить очень хорошую теорию для всего этого, но на самом деле никакая теория к этому не привела — все произошло само собой. Мы можем, размышляя и изучая наше положение, немного помочь в поиске веских причин для существующего движения, но само движение должно было возникнуть из какой-то более скрытой и глубоко укоренившейся причины, иначе оно бы давно угасло. Что же тогда требует это глубоко укоренившееся чувство и чем оно будет удовлетворено?

Оно спонтанно жаждет великого стиля искусства, который, как оно видит, когда-то был прирожденным правом нашей расы. Оно требует, чтобы мы — я не скажу просто *возродили* этот стиль искусства, но чтобы мы *оживили* его: не чтобы он был воспроизведен как великолепное зрелище, которое будет повторено ради удовлетворения наших романтических или антикварных пристрастий, но чтобы мы возродили его настоящую жизнь; и, сделав это, не только думать, проектировать и изобретать в этом стиле (), как в живом средстве выражения наших художественных устремлений, но и заставить его укорениться, прорасти, прорасти и разветвиться — приспособиться ко всем требованиям нашего века и адаптироваться к его материалам, открытиям, изобретениям и науке; короче говоря, стать во всех смыслах живым, энергичным, растущим искусством.

Итак, для достижения этой цели, как мы можем наилучшим образом использовать уроки, извлеченные из прошлых творений этого стиля?

Один из уроков, который, по моему мнению, мы должны извлечь, — это работать в том же свободном и либеральном духе, в котором работали наши предки: не делать *то, что* делали они, а делать *так, как* делали они. Если мы, с одной стороны, закроемся в своей стране и, воспроизводя стиль, который, как мы считаем, преобладал здесь, угрюмо отвергая уроки, которые можно извлечь из соседних стран, мы можем создать рабское воспроизведение того, *что* было сделано нашими предшественниками, но будем действовать совсем не так, как они. Если, с другой стороны, мы будем много путешествовать и, давая волю своим индивидуальным предпочтениям или мимолетным прихотям, будем импортировать то один стиль, то другой — здесь строя в французском стиле, там — в итальянском варианте нашего стиля, — то в каждом случае будем делать *то, что* делали в той или иной области средневекового искусства, но будем столь же далеки

от того, как действовали старые художники: один путь ведет к рабскому подражанию, другой — к легкомыслию.

Великий принцип, которым инстинктивно руководствовались средневековые архитекторы каждой страны, заключался в том, чтобы, в основном придерживаясь диалекта великого искусства, которое было распространено среди них (), совершенствовать его путем свободного заимствования идей и принятия подсказок () откуда бы они ни происходили, но особенно из диалектов того же художественного языка. Так, например, готическая архитектура королевских владений Франции в целом является логическим продолжением романского стиля того же региона; однако при этом не было никаких сомнений в том, чтобы заимствовать византийские капители и листья, которые пришли к ним через Венецию; и именно этому иностранному заимствованию они обязаны некоторыми из величайших красот своей архитектуры; более того, если восточное происхождение остроконечной арки верно, они пошли еще дальше и привили своему традиционному искусству черту, заимствованную у неверных, с которыми они сражались. Опять же, английская остроконечная архитектура может быть прослежена шаг за шагом от предшествующего стиля, однако они без колебаний ввели в нее детали, разработанные французами. Немцы зашли в этом принципе слишком далеко: отказавшись от своего традиционного варианта остроконечной архитектуры, они приняли готовые французские разработки; однако, сделав это, они доработали их по-своему: в то время как в Италии новый стиль был введен на основе уже существовавшего романского, они вскоре разработали его в диалект, столь же характерный, как и диалекты других европейских стран. Кроме того, ни одна нация не испытывала угрызений совести по поводу использования художников, принадлежащих к другой нации, так что достижения каждой из них в определенной степени становились общей собственностью всех; даже ткани и другие изделия, импортируемые из Дальнего Востока, могли служить источником вдохновения для европейских декораторов.

Следуя тому же принципу, мы должны, хотя и особенно осваивая архитектуру своей страны и используя ее в качестве основы для нашего возрождения, тем не менее рассматривать стиль *в целом* и, не отказываясь от нашего собственного провинциального диалекта, осваивать *весь язык*. Мы не должны желать, чтобы наше возрожденное искусство было неотличимо от искусства наших предков. Оно, безусловно, должно отражать некоторые особенности нашей эпохи, одной из которых является значительное увеличение наших передвижений; и поскольку мы посещаем все районы, где преобладал наш стиль, нет ничего более естественного, чем то, что наше возрожденное искусство должно отражать влияние нашего расширенного круга. Зная, как мы знаем, что Франция была центральным районом — самым сердцем — средневекового искусства, разве не было бы безумием не изучить хорошо ее славные памятники и, изучив их, не обогатить наш собственный стиль многими уроками, которые мы можем из них извлечь? Было высказано предположение, что мы должны сделать это, уделяя особое внимание тем провинциям Франции, которые когда-то подчинялись английским королям. Я не отвергаю исторический интерес, который естественно вызывает эта связь, и не сомневаюсь, что эти провинции богаты уроками; но я не стал бы из-за этого игнорировать тот факт, что именно *королевские владения* Франции — область, центром которой является Париж — были особым центром нашего искусства. Посмотрите еще раз на древние города Германии — идеальные хранилища старой архитектуры: давайте никогда не будем настолько самоуверенными, чтобы отвергать уроки, которые они нам дают! «До сих пор, — могут сказать некоторые, — все хорошо, но, ради бога, не пересекайте Альпы! Раскин свел вас всех с ума венецианской, веронской и флорентийской архитектурой (): будьте мужественнее, чем чтобы дать себя ввести в заблуждение популярными произведениями. Вы не можете не видеть, что итальянская готика очень развращена, хотя и каким-то образом очень очаровательна. Не слушайте же песню сирен, отвергните соблазнительную приманку и не загрязняйте чистый поток северного искусства развращенными водами юга».

Я признаю, что для такой осторожности есть некоторые основания: Италия обладает таинственным очарованием, которое сбilo с пути многих, кто посетил ее, не укрепившись еще

прочно на северном фундаменте; но разве это повод отвергать все уроки, которые она предлагает? Разве Италия не была страной древнего искусства, живописи, скульптуры, мозаики? Разве она не является страной мрамора и богатых цветов, страной древних муниципальных институтов и зданий, которые они породили? Ее романская архитектура была предком нашей собственной; и если наша готика, в свою очередь, была стволом, из которого выросла ее готика, то, безусловно, ее пересадка в столь плодородную почву дает все основания ожидать, что из нее вырастет богатое разнообразие — и именно таким был результат. Нам остается использовать его с умом: отвергая то, что по своей природе является дефектным; не привнося на Север никаких черт, которые являются результатом южного климата, но разумно отбирая те предложения, которые с выгодой для нас объединятся с нашим английским ядром; и особенно давайте воспользуемся уроками, которые она дает нам в использовании богатых материалов мозаики и фресковой живописи, а также в любых предложениях, которые она предлагает для совершенствования нашей светской архитектуры. Только давайте делать это с умом, никогда не забывая, что мы работаем *в Англии* и что, если мы заимствуем идеи из Франции, Германии или более южных стран, эти идеи должны быть выражены *на английском языке* — языке искусства, как и литературы, предшественниками которого мы имеем все основания гордиться.

Давайте также помнить, что, хотя мы должны постоянно учиться, это не единственное, что необходимо для создания искусства; что мы должны *действовать самостоятельно*, а не только учиться у других; и что мы должны полагаться на наши собственные энергичные и мужественные усилия, чтобы искусство, которое мы возрождаем, соответствовало потребностям и духу эпохи, в которой мы живем.

ЛЕКЦИЯ VI.

Обоснование готической архитектуры.

Противоречивые мнения о характере и происхождении готической архитектуры — Истинные причины ее возникновения — Арка — Римляне, отличавшиеся практическим подходом — Два недостатка в их архитектуре — Практические усовершенствования — Использование мелких материалов — Арки в ободах — Подчиненные ободы — Импосты — Капители пиластр — Декоративные колонны — Романские украшения арок — Лабели — Группы колонн — Вес арок на колоннах — Дверные проемы — Окна — Отказ от древних правил пропорций — Попытки улучшить конструкцию и украшение в XII веке — Абсолютная потребность в арке с меньшим давлением и опоре с большей сопротивляемостью — *Ребристые* своды в отличие от *арочных* — Причины принятия первых — Остроконечная арка как средство достижения пропорций.

В своих предыдущих лекциях я пытался проследить историю того переходного периода, в ходе которого грубая арочная архитектура, преобладавшая в западном христианском мире в темные века между падением Римской империи и возникновением современной цивилизации, — широко известная как «романский» стиль, — сначала освободилась от своего полуварварского характера и стала последовательным стилем с круглыми арками, а затем, в результате совершенно логичной серии изменений, вызванных частично научными предложениями в области строительства, а частично художественным усовершенствованием, развилась в новый, оригинальный и красивый стиль, который в более поздние времена получил весьма абсурдное, но теперь неизбежное название *готической архитектуры*.

Проследив это развитие до того, что я считаю его кульминацией — формы, которой оно достигло к концу XIII века, — я намеревался, прежде чем продолжить исторический обзор темы, дать серию коротких практических трактатов о нескольких наиболее важных элементах стиля, историю которого я проследил; например, о принципах готического *свода*, о *трасегу*, о системе *лепнины*, относящейся к этому стилю; о *кровле*; об архитектурной *резьбе* и *скульптуре* и т. д. Однако обстоятельства не позволяют мне сейчас уделить этому вопросу столько времени, сколько необходимо для его полного раскрытия, поэтому я намерен в данном случае ограничиться — с

риском (я бы даже сказал, с *уверенностью*) повторить то, что я уже сказал — исследованием *основ* архитектурного стиля, о котором я говорил.

Такое исследование тем более необходимо, что мы сталкиваемся с чрезвычайным разногласием мнений относительно истинного характера этого стиля, а также внешних и внутренних причин его развития. Эти мнения принимают самые противоречивые формы. Одну их группу можно назвать *религиозным* взглядом на этот вопрос. Под этим заголовком одна сторона описывает его как христианскую, а другая — как римско-католическую архитектуру. Одни приписывают его различным частям глубокую символику христианской истины, другие обнаруживают в них лишь мистические тайны католицизма, а третьи разрешают спор, заявляя, что это мусульманская архитектура. Вторая группа мнений () принимает *этнологическую* форму. Под этим заголовком некоторые считают этот стиль особенно английским, некоторые — преимущественно немецким, некоторые — в самом узком и ограниченном смысле этого слова () — французским, а другие (в самом широком смысле) — германским; в то время как запутанность ситуации снова разрешается сторонниками *сарацинской* версии.

Затем идет *политическая* категория спорящих. Один заявляет, что этот стиль является ни чем иным, как видимым проявлением феодализма. Если бы система Дурандуса была применена к этой точке зрения, мы, возможно, увидели бы, что ряды арок представляют разделы феодальной аристократии: вершина арки — король; внешние своды — великие вассалы, а внутренние — меньшие вассалы; группы колонн — епископы, окруженные своим духовенством; тесаные камни — свободные люди; бутовые камни — крепостные и подневольные; раствор — узы союза или рабства, скреплявшие всю систему; а витражи — монополия духовенства на знание, благодаря которой чистый свет знания передавался через искусственно окрашенное средство. Однако другие показали, что этот стиль развился именно в то время, когда феодализм уступал место, и именно среди тех сообществ, которые наиболее решительно боролись за его свержение; и что, особенно в Англии, он синхронизируется с основанием тех институтов, которым мы обязаны нашей свободой и величием; в то время как наши друзья, стремящиеся развязать узел, с презрением отмахиваются от всего этого вопроса, говоря, что он не имеет ничего общего ни с феодализмом, ни с Великой хартией вольностей, а является просто естественным результатом крестовых походов.

Опять же, что касается его более практических характеристик, одна сторона требует для него безграничной свободы, а другая осуждает его как сдерживающий свободное следование практическим и художественным требованиям. Одна и та же сторона иногда описывает его как исключаящее дневной свет, а иногда как не обеспечивающее защиту от яркого солнечного света. Фактически, не углубляясь в эти противоречия, достаточно сказать, что среди тех, кто не слишком углублялся в эту тему, нет мнений, которые были бы слишком несовместимыми друг с другом или с фактами, чтобы найти готовых сторонников.

Моя цель в этой и следующей лекции будет заключаться в том, чтобы показать, что этот стиль не возник под влиянием каких-либо оккультных сил; что, если его и можно назвать христианским, германским, французским, английским, немецким или западноевропейским, то только в прямом, понятном и историческом смысле, а не в каком-либо скрытом, эксклюзивном или таинственном; но что он, по сути, возник из применения простого здравого смысла к простым практическим требованиям; что многие из этих требований не были характерны только для того периода, но относятся ко всем временам; что многие из них не были ограничены какой-либо расой или климатом, но являются общими, с некоторыми изменениями, для разных рас и стран; и что применение того же самого здравого смысла к измененным требованиям даст результаты, ни в коем случае не противоречащие тем, которые были получены таким образом, но, напротив, способствующие обогащению, расширению и приданию новой жизни, разнообразия и гармонии искусству, которое оно первоначально предложило.

Чтобы судить о практической целесообразности стиля здания, недостаточно доказать, что оно соответствует своему назначению; мы можем предположить, что все цивилизованные люди

достигли бы того же результата — более того, что все люди, способные что-либо строить, сделали бы то же самое; ведь если бы они были нецивилизованными (), их цель была бы проще и легче достижима.

Вопрос заключается в том, достигается ли цель средствами, соответствующими здравому смыслу, законам природы, свойствам имеющихся материалов и без затрат труда и материалов, несоразмерных результату. При этом я не ограничиваю вопрос чисто утилитарными результатами, но допускаю художественный элемент в степени, соразмерной рангу и назначению здания. Я также хотел бы оградить себя от того, чтобы меня поняли так, будто превосходная разумность архитектурного стиля доказывает более высокий уровень цивилизации народа, который его использует. Изобретения часто бывают случайными и не зависят от высокой цивилизации. Так, хотя арка является более рациональным средством для перекрытия широкого проёма, чем единый блок мрамора, ранние римляне, которые использовали арку, были, вероятно, гораздо менее цивилизованными, чем ранние греки, которые не знали о ней.

Египтяне и греки использовали наиболее благородные средства для перекрытия проёмов, с которыми они были лучше всего знакомы и для которых их многочисленные карьеры гранита и мрамора так щедро снабжали их материалами; но такой способ строительства явно дорогостоящий, зависит от природных условий самого исключительного рода и чрезвычайно ограничен в своем применении. Использование арки устраняет все эти трудности, и, следовательно, способ строительства, допускающий использование арки, является более рациональным, чем тот, который ее не допускает. Короче говоря, римская архитектура более рациональна, чем греческая.

Римляне были, по сути, чрезвычайно практичной нацией, и их архитектура в своем строительстве в высокой степени практична и рациональна; они ни в коем случае не ограничивались использованием дорогостоящих и громоздких материалов, но объединяли в своих сооружениях использование всех материалов, которыми они располагали благодаря своему мировому господству, и с одинаковым успехом применяли в них самые грандиозные массивы мрамора, как в Баальбеке, гранит Египта или кремневые конкреции Кента; и никогда не колебались при строительстве самых широких сооружений с куполами такой прочности, что они почти не поддавались разрушительному воздействию стихий и времени.

Двумя большими недостатками в *обосновании* их архитектуры были, во-первых, то, что, как завоеватели мира, они располагали настолько неограниченными ресурсами, что экономия материалов, по-видимому, почти не принималась ими во внимание, а их принцип статики, по-видимому, был скорее принципом пассивного и инертного сопротивления, чем равновесия сил; во-вторых, приняв художественные особенности греческой архитектуры, они пытались объединить их со своей собственной, совершенно иной системой строительства, причем не всегда можно сказать, что это было вполне разумно.

Когда народы современной Европы начали выходить из хаоса веков и создавать для себя новую цивилизацию, их цель в области архитектуры, по-видимому, заключалась скорее в том, чтобы восстановить архитектуру Древнего Рима, чем в том, чтобы создать для себя новый стиль; но их ограниченные ресурсы и незнание того, что сейчас называется «классическим» искусством, освободили их от склонности следовать за своими великими мастерами в двух упомянутых мною недостатках. Правда, они часто строили с ненужной массивностью, но это было результатом не расточительности, а недостатка опыта; и когда они имитировали или повторно использовали детали римской архитектуры, они применяли их с большим учетом практической полезности, чем классических precedентов.

Сначала романские строители находились на низком уровне как в конструктивном, так и в художественном мастерстве, но все их усилия были направлены на практические улучшения, и со временем им удалось создать очень последовательный стиль с круглыми арками, в котором

каждая деталь, можно сказать, в большей или меньшей степени была результатом практического размышления о непосредственных потребностях и о своем опыте предыдущих недостатков.

Мои замечания по поводу этих выводов относятся в основном к странам к северу от Альп, но во многих пунктах могут быть применимы и в целом.

Одним из первых практических принципов, к которому стремились во всей средневековой архитектуре, было такое расположение конструкций, которое облегчало использование небольших материалов и делало их независимыми от наличия карьеров, способных поставлять огромные каменные блоки. Так сложилось, что в великих центрах раннего искусства это имело меньшее значение, поскольку в Египте, Сирии, Греции и Италии такие карьеры имеются в достаточном количестве, хотя даже римляне прибегали к скрытым аркам для обеспечения безопасности своих архитравов; но в Северной Европе, хотя строительный камень в большинстве случаев имеется в изобилии, довольно редко можно найти его в виде блоков больших размеров и прочности, которые сделали бы его надежным покрытием для проёмов любой значительной несущей способности. Несмотря на все наши современные усовершенствованные технологии, мы никогда не видим, чтобы система трабециальных конструкций реализовывалась в полном объеме в крупных масштабах; либо средние камни архитравов подвешены на скрытых арочных соединениях, как это принято здесь, либо имеют видимые арочные соединения, как во Франции, либо все архитравы состоят из кирпичных арок, обштукатуренных сверху, чтобы имитировать конструкцию, на которую они похожи, но которой не могут соответствовать. Даже в наших готических зданиях, где имеются все возможности для использования камня умеренного размера, часто с большим трудом удается получить блоки размера, подходящего для всех целей. Так, в случае с зданием парламента, после того как геологическая комиссия обследовала все королевство, не только рекомендованный ею карьер был сразу отвергнут как неспособный поставлять камни разумного размера, но и второй карьер, который был принят вместо него и давал замечательный материал, через некоторое время был заброшен, и был выбран третий, продукция которого, за исключением размера, оказалась настолько плачевно уступающей. Дело в том, что только здесь и там мы находим карьеры, сочетающие в себе *качество* и *размер*, которые удовлетворяют даже нашим умеренным требованиям; и если так обстоит дело сейчас, при всех наших механических преимуществах и удобствах транспорта, то насколько сильнее это ощущалось в те времена, когда механические приспособления древних были в значительной степени утрачены, а римские дороги разрушены, а средства, которые должны были восполнить эти недостатки, еще находились в зачаточном состоянии.

Поэтому, хотя *во все времена и везде* рациональная система строительства должна обеспечивать все возможности для использования обычных и легкодоступных материалов, в ранние века современного искусства это было особенно актуально.

Хотя повсеместное использование арок римскими строителями, очевидно, способствовало достижению этой цели, оно не обязательно приводило к ее полному достижению. Арки могут быть, и часто бывают, построены из огромных каменных блоков, и необходимо было изучить, как сделать хорошую конструкцию из небольших материалов.

Наиболее очевидным способом достижения этой цели было строительство арок по *типу ободов*, как мы делаем наши кирпичные арки — глубокая арка, состоящая из нескольких отдельных арок, уложенных одна над другой, каждая из которых образует центр, на котором строится следующая ([рис. 136](#)). С помощью этого способа строительства можно построить арку любой степени прочности из камней самых умеренных размеров. В результате эта система стала общепринятой в романских зданиях.

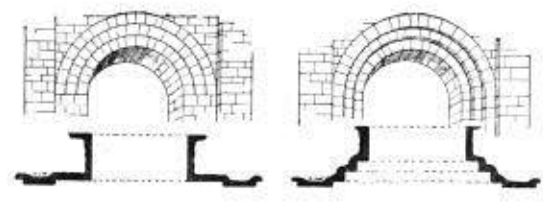


Рис. 136.

Рис. 137.

Теперь, глубокая арка, построенная таким образом и проходящая по всей толщине стены, имеет тяжелый, неуклюжий вид и образует темную, похожую на пещеру нишу. Вы можете украсить своды и варьировать их цвет по своему усмотрению, но все равно она будет выглядеть тяжелой, лишенной игры света и тени и препятствующей свободному прохождению лучей света. Это было замечено и устранено на раннем этапе.

В арке, построенной из нескольких ободов, не обязательно, чтобы только внешний обод имел полную ширину стены. Это подсказало систему *подчинения* ободов или их углубления, один за другим, чтобы разделить арку на так называемые *ярусы* ([рис. 137](#)).

Это дает нам сразу новый и красивый способ возведения арок, экономичный и пригодный для всех видов материалов, создающий великолепную игру света и тени, обеспечивающий максимальную свободу для проникновения света и предлагающий (как мы увидим) совершенно новую систему украшения.

Это деление арки на отступающие ордера потребовало соответствующей формы у опор, которые ее поддерживали.

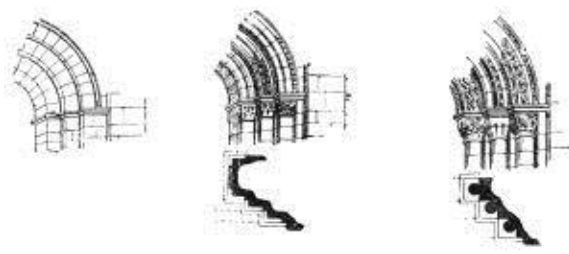


Рис. 138.

Рис. 139.

Рис. 140.

Первым средством, позволившим сгладить простоту этой блочной формы, стало введение импоста в основании, определяющего линию, разделяющую опору и арку ([рис. 138](#)). Впоследствии на косяках появились капители пилястр ([рис. 139](#)), а в конце концов на их место были установлены декоративные колонны ([рис. 140](#)), что завершило общую концепцию опоры и арки, использовавшуюся в романский период.

Сама арка в то же время подвергалась различным системам декорирования, соответствующим ее *нормальной* конструкции.

Очевидно, что крайние углы ордеров лишь в незначительной степени способствуют их прочности. Поэтому их можно было закруглять, скосить или лепить по желанию. Стало обычным делом формировать их в виде больших валиков между двумя углублениями, а также вырезать

ордер в различных механических или других формах, таких как зигзаг и т. д., в соответствии с фантазией архитектора, откуда и возникла вся система романского украшения арок; а поскольку соединение арки со стеной выше было лишь слегка отмечено изменением направления швов, между ними была введена небольшая выступающая лепнина, которую мы называем капельником или лепниной, которая не только более четко обозначала линию, но и служила для предотвращения обесцвечивания арки водой, стекающей по поверхности стен.

Легко заметить, что этот логичный и разумный способ строительства арочных проемов, примененный к аркам, опирающимся на колонны, привел к появлению групповых колонн.

Если стена была не толстой, арки, безусловно, могли оставаться одного порядка, и наиболее естественным способом их поддержки были бы, как и прежде, одиночные колонны. Однако там, где стена была настолько толстой, что арка, проходящая по ней поперек, придавала ей неуклюжий вид, она делилась на два порядка и принимала форму креста в месте своего начала (). Импост должен был обходить эту фигуру, и хотя колонна могла оставаться (и часто оставалась) круглой (рис. 141, 142), а абак принимал только форму креста, наиболее естественным было бы сформировать сложный столб, состоящий из четырех валов, соединенных в один, каждый из которых, по-видимому, поддерживал свой собственный порядок арки (рис. 143).

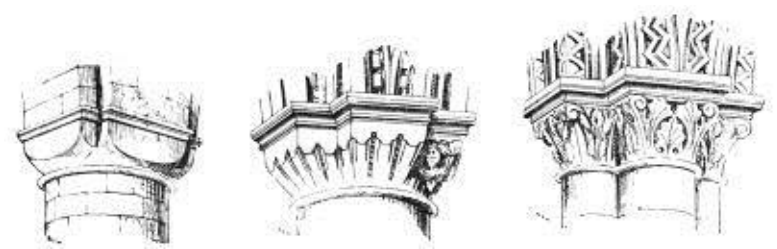


Рис. 141.

Рис. 142.

Рис. 143.

Если арка была разделена на три яруса, то возникала более сложная форма, содержащая восемь колонн; и по мере реализации этой системы возникало множество других комбинаций, которые не нужно перечислять.

Таким образом, мы видим, что принятие арочной системы строительства, не обусловленное какими-либо ранее существовавшими законами искусства, а основанное только на вполне рациональном желании использовать материалы, наиболее обильно предоставляемые природой, привело к появлению двух важнейших характеристик, общих для романской и готической архитектуры, а именно: подчиненной арки и сгруппированной колонны, а также всей системы декора, производной от них; и нет двух других черт, которые принесли бы больше плодов в виде самых оригинальных и красивых архитектурных форм.

Кроме того, в способе опускания арки на колонны романские строители проявили здравый смысл (). Греки и римляне в своих трапециевидных конструкциях, вполне обоснованно, делали свои архитравы только такой же ширины, как верхний диаметр колонн, так что каким бы ни был выступ капителей за пределы ствола, такой же выступ был и за пределами архитрава. Однако, когда вы заменяете два архитрава двумя арками, вы снижаете вес двумя противоположными силами; поэтому его опора на капитель требует максимально возможной устойчивости.

Римляне, как и многие из их современных последователей, в течение некоторого времени были настолько непоследовательны, что не только ограничивали арку, как и архитрав, толщиной верхнего диаметра колонны, но и фактически вставляли, без тени пользы, кусок антаблемента между колонной и аркой; таким образом, вместо того, чтобы сделать все возможное для придания

устойчивости арке, они сделали ее конструкцию максимально шаткой. Это было исправлено римлянами Нижней империи, и арка была помещена ими, как диктовала логика, непосредственно на капитель или (что еще более разумно) на прочный плоский импост, уложенный на капитель; и за этот вполне разумный шаг они в последующие века были объявлены варварами! Романские архитекторы, руководствуясь здравым смыслом, а не прецедентом, последовали их примеру. Если они имитировали или повторно использовали коринфский капитель, то на его хрупкий абак укладывали более надежный импост, а для придания большей устойчивости основанию арки делали его несколько шире диаметра колонны — практика, которая пронизывает средневековую архитектуру и вносит большой вклад как в ее хорошую конструкцию, так и в ее красоту.

Система строительства *дверных проемов* напрямую происходит от того, что я уже описал — в косяках делается столько углублений, сколько у арки есть краев, и они украшаются колоннами, если это считается целесообразным. Верхняя часть часто заполняется тимпаном, поддерживаемым консолями в косяках, как для скульптурного украшения, так и для того, чтобы сделать саму дверь квадратной, а не арочной. Если этого не делается, внутренние арки выводятся с более высокого уровня, чтобы двери открывались, не задевая их.

Окна демонстрируют то же внимание к рациональности. Внутренняя часть почти всегда широко расширена, чтобы равномерно распределять свет в комнате. Внешняя выемка зависела от степени архитектурного характера, к которому стремились, и от глубины, необходимой для арки. Если проемы были узкими, а ресурсы небольшими, достаточно было одного края арки; и он часто был скошен по краям, чтобы не препятствовать проникновению света.

Если проем был шире и требовал более глубокой арки, или если архитектурный эффект был более значительным, мы видим два или более таких порядка, как выше, с, возможно, колоннами, поддерживающими внешние; в обоих случаях отступающие порядки устраняют чрезмерное препятствие свету или обзору; подоконник всегда хорошо наклонен, чтобы отводить воду, и обычно имеет ниже горизонтальную полосу, чтобы предотвратить стекание воды и обесцвечивание стен. Во всем этом проявляется строгое соблюдение практических соображений и полезности; каждый шаг обосновывается на основе конструкции и требований, а каждое украшение основано на выводах, сделанных на этих практических основаниях, и является их результатом.

В жилой архитектуре, если окно превышало ширину одной створки, часто вставлялся небольшой столб, и внутренний порядок окна делился на две арки, в то время как внешний, если он был, оставался одним, а створки или ставни попадали в пазы в задней части колонны, благодаря чему получалось окно двойной ширины, которое иначе было бы невозможно удобно реализовать. В оконных проемах, где остекление не требовалось, например, в трифориях, монастырских галереях и перегородках, эта система использовалась для красоты, когда она не требовалась по тем же причинам, что и в окнах, и подразделения часто увеличивались до трех или четырех под одной сводчатой аркой.

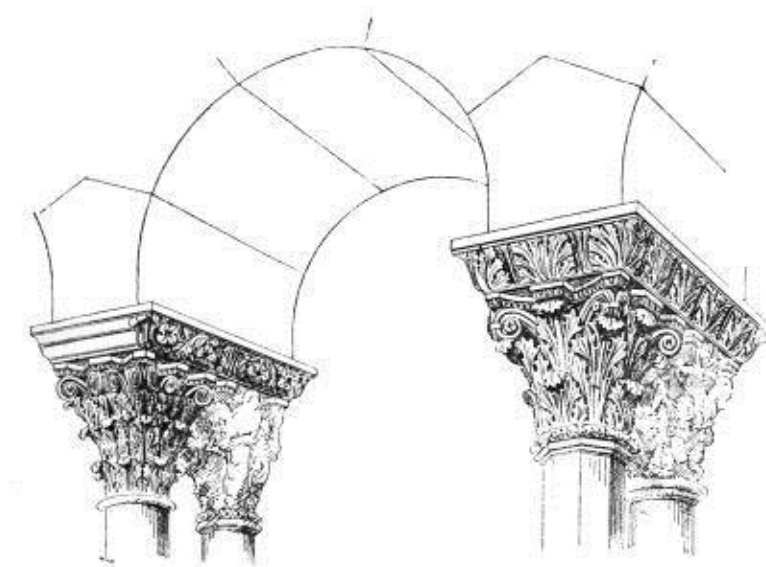
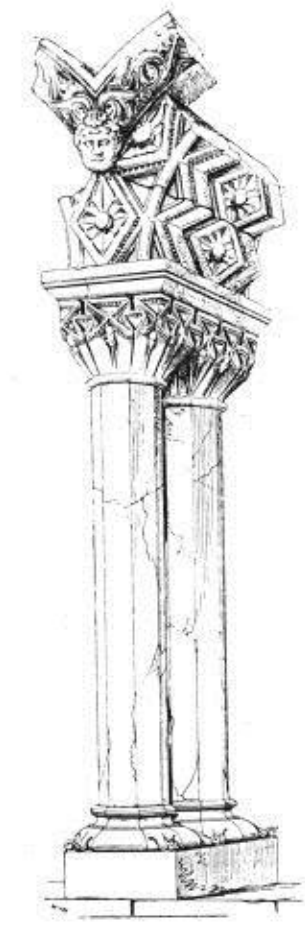


Рис. 144. — Св. Трофим, Арль. Клуатр, северная сторона.

В других случаях того же рода, когда требовались легкие аркады, как в монастырских дворах, а стена была слишком толстой, чтобы опираться на один капитель, две небольшие колонны размещались одна за другой, или на капитель одной колонны устанавливалась своего рода перекладина или двойной карниз, чтобы поддерживать начало арки, с целью избежать использования толстых опор, которые не были необходимы для прочности и мешали обзору и освещению; и все эти практические приспособления стали элементами красоты и разнообразного эффекта.



Еще одним законным проявлением разума со стороны романских строителей было отказ от фиксированных правил пропорций, соблюдавшихся древними между диаметром и высотой их колонн. Эти правила были хороши в своем месте, но они были разработаны для совершенно другой системы; и мы знаем, что сами древние были далеко не так рабски привержены им, как их современные подражатели. Однако в чисто арочной системе стало ясно, что такие правила были неуместны и несовместимы с разумом. В большинстве случаев высота колонны определялась обстоятельствами, совершенно не зависящими от вопроса ее нагрузки. Отсюда следовало, что диаметр должен регулироваться скорее нагрузкой, чем высотой, так что допускалось любое разнообразие пропорций. Возьмем, к примеру, крипту под хорами Йоркского собора. Ее высота была продиктована обстоятельствами, а часть, необходимая для свода, была определена шириной арочных пролетов, из чего следовало, что высота колонн также была строго определена; но некоторые из этих колонн должны были нести на себе колонны церкви, расположенные выше, и вместе с ними всю надстройку, в то время как другие не несли никакой нагрузки, кроме свода крипты и пола церкви. Конечно, тогда простейшее применение разума диктовало, что их диаметры должны варьироваться в зависимости от нагрузки, независимо от их высоты. Система группирования колонн помогала смягчить крайности таких пропорциональных колебаний и в то же время давала еще большую свободу, поскольку, хотя опора, предназначенная для несения огромной нагрузки, могла быть разделена на части, что облегчало ее видимые пропорции, отдельные стволы, из которых она состояла, не имея собственной нагрузки, могли рассматриваться только как декоративные элементы и быть чрезвычайно тонкими по отношению к своей высоте. Однако использование таких тонких валов не возникло в средние века. Канина в своей работе *«Домашняя архитектура, украшенная орнаментами легкой формы»* показывает, что оно было распространено среди древних, хотя и не часто применялось современными классическими архитекторами. Даже для действительно конструктивных колонн это допустимо, если материал обладает замечательной прочностью, как в случае металлических колонн и, в меньшей степени, с мраморных или гранитных, где нагрузка очень мала; но это особенно верно в тех случаях, когда колонны носят скорее декоративный, чем функциональный характер, и в этом случае не только законно, но и правильно показать это, сделав их стройными. Однако свобода, которую я здесь защищаю, как и любая другая свобода, должна оставаться в разумных пределах и регулироваться правильным взглядом и здравым суждением.

Еще одним разумным проявлением, как я полагаю, здравого смысла и свободы, которое было распространено среди романских и византийских архитекторов, было отступление от правила древних, согласно которому все капители и другие повторяющиеся объекты подобного характера должны были выполняться по одному и тому же образцу. Возможно, этого требовала единство колоннады, объединенной единым и непрерывным антаблементом. Я не критикую это в греческой или римской архитектуре, но там, где капители разделены арками или вообще не образуют непрерывной линии, эффект был бы крайне однообразным, если бы все скульптурные капители были одинаковыми, как будто отлиты из одной формы сотнями. Соответственно, мы считаем установленным универсальным законом, что, хотя литые или другие механически сформированные капители могут, если угодно, быть одинаковыми, скульптор не должен подвергаться такому рабству, а должен иметь полную свободу, в разумных пределах, обусловленных требованиями и общим балансом и гармонией массы и очертаний, для наиболее свободного проявления своего воображения.

Теперь, хотя эти и другие достижения романского периода были основаны на вполне практическом и логическом ходе мышления, из этого ни в коем случае не следует, что была достигнута совершенная форма арочной архитектуры, равно как и то, что декоративная система была доведена до вполне утонченной или художественной формы.

К середине XII века архитекторы удвоили свои усилия по достижению этих двух целей; прогресс, достигнутый как в исправлении недостатков в конструкции, так и в усовершенствовании декоративной системы, был поддержан самыми энергичными мерами, и все усовершенствования были основаны строго на разуме. Большая конструктивная трудность возникала из-за сильного внешнего давления круглого свода при большом пролете или при переносе большой нагрузки, особенно в тех случаях, когда было трудно обеспечить ему очень массивную опору.

Случаи разрушения по этой причине были наиболее частыми; настолько частыми, что помимо многочисленных зарегистрированных случаев полного или частичного обрушения зданий из-за разрушения арок, среди сохранившихся зданий мы находим множество свидетельств недостаточной несущей способности круглых арок и опорах, неспособных противостоять их давлению. В обычной архитектуре мы не можем, как в мостах, виадуках и т. д., дать нашим аркам неограниченную опору, пропорциональную давлению, каким бы оно ни было; мы ограничены в наших возможностях сделать это по бесчисленным причинам: так, в центральной башне, если у крыльев креста есть проходы, естественные опоры арок башни сводятся к хрупкой поддержке непрерывной аркады на отдельных столбах; и даже если проходов нет, примыкающие стены прорезаны окнами. Опоры арки хора, в свою очередь, прорезаны либо арками, либо окнами, в то время как фронтоны над аркой сильно нагружают ее в самом слабом месте (). Опора арки, опять же, часто должна упираться в опору на половине своей высоты, как в случае с аркадой нефа, примыкающей к отдельно стоящим опорам центральной башни. Во всех таких ситуациях чрезмерное давление круглой арки оказывалось наиболее вредным. Еще сильнее это ощущалось там, где неф был перекрыт каменным сводом. Римляне преодолели эту проблему, как в термах Диоклетиана, нарушив непрерывность проходов огромными примыкающими к ним стенами. Но в церкви это было неосуществимо. Ее назначение требовало непрерывности проходов и умеренных размеров колонн. Из-за этих неблагоприятных причин часто происходили обрушения, и изобретательность архитекторов естественным образом была направлена на устранение этого недостатка.

В предыдущей лекции я описал серию пробных экспериментов, все из которых были продиктованы конструктивными и практическими требованиями, с помощью которых пытались избежать этих трудностей. Я не буду утомлять вас их перечислением. Двумя очевидными требованиями были арочная конструкция с меньшим давлением () и опора с большей сопротивляемостью (abutment); и именно на эти две цели были направлены большинство последующих разработок. Первое требование было удовлетворено за счет использования остроконечной арки; второе — за счет систематического использования контрфорсов, как массивных, так и арочных. Было хорошо известно, что внешнее давление арки уменьшается с увеличением ее высоты; что сопротивляющаяся сила опоры зависит главным образом от ее протяженности в направлении давления; и что в тех случаях, когда достаточной протяженности опоры нельзя было добиться без неудобств или ущерба для внешнего вида, этот недостаток можно было компенсировать, нагрузив ее сверху (). и, основываясь на этих трех фактах, были логически выработаны конструктивные характеристики, которые отличают готику от романского стиля, или готику с остроконечными арками от готики с круглыми арками.

Строго математический способ увеличения высоты арки, по-моему, заключается в использовании полуэллипса, большая ось которого расположена вертикально. Однако эта форма крайне неприятна для глаз и сложна в исполнении из-за постоянного изменения кривизны, так что гораздо более естественным и практичным способом достижения этой цели является использование арки с двумя центрами, или, как ее обычно называют, «остроконечной арки». Соответственно, как я показал на многочисленных примерах в предыдущей лекции, мы видим, что эта форма в первую очередь использовалась именно в тех ситуациях, когда уменьшение внешнего давления или увеличение несущей способности имели наибольшее значение. Я показал, что эта форма изначально была принята не из соображений вкуса, моды или прихоти; и даже не, как предполагал один очень талантливый писатель, как средство преодоления трудностей,

возникающих из-за различной высоты сводов, а просто из-за *конструктивной* и *механической* необходимости. Не имеет значения, была ли эта форма новой или старой, возникла ли она у них без внешнего влияния или они увидели ее на Востоке, в своих собственных пересекающихся аркадах или в первом предложении Евклида. Не видение ее каким-либо таким образом стало причиной ее внедрения, а простой факт, что в ходе своего конструктивного развития они столкнулись с практической проблемой жизненно важной значимости апсе, решение которой *абсолютно требовало* остроконечной арки.

Первыми случаями, когда остроконечный свод заменил полукруглый, были широкие своды сводов и своды, несущие центральные башни и фронтоны. Затем мы находим его в широких сводах нефов; и, как правило, только после того, как он стал обычным явлением в тех местах, где он был необходим по практическим причинам, его начали использовать по вкусу в других местах.

Достигнув первой цели — арки с уменьшенным давлением — вторая, а именно опора с повышенной прочностью, была достигнута благодаря систематическому развитию контрфорсов — элемента, который был сильно пренебрегаем романскими строителями; и, поскольку своды высокого нефа не могли быть непосредственно поддержаны обычными контрфорсами, были введены арочные или летучие контрфорсы, перекрывающие проходы и передающие давление на контрфорсы за ними. То, что это было сделано исключительно из соображений практичности, а не из соображений вкуса, доказывается попытками в ранних примерах скрыть это; поэтому мы можем с уверенностью заключить, что все эти прекрасные черты готической архитектуры возникли не из вкуса или прихоти, а из рассуждений о практических и неотложных строительных требованиях, и что красота, которую они породили, проистекала из применения к ним великого принципа готической архитектуры — украшения конструктивных или полезных элементов.

Однако давайте на мгновение предположим, что наше здание не имеет свода, а имеет деревянные крыши; в этом случае все равно остается преимущество в использовании остроконечной арки. Если, например, у него есть центральная башня, то потребность в арке с уменьшенной тягой все равно будет больше, чем если бы церковь имела свод, поскольку плечи креста из-за своего уменьшенного веса менее эффективны в качестве опоры.

Арка хора также требует высоты, тем более, если она широкая, как это необходимо в наши дни. Аркады нефа лучше делать остроконечными, чем круглыми, как и любые другие, несущие значительный вес. Контрфорсы по-прежнему необходимы на концах аркад и желательны в качестве опоры для внешних стен, особенно там, где используются крыши без прямой связи, а также полезны, поскольку позволяют устанавливать окна большего размера, чем было бы безопасно без них. Во всех случаях, когда крыши или полы построены таким образом, что давление концентрируется на определенных точках, очевидно, что контрфорсы являются желательными; и когда невозможно обеспечить их эффективный размер без неудобств или ущерба для внешнего вида, столь же очевидно, что этот недостаток можно легко компенсировать, увенчав их высокими шпилями. Неправильно использовать контрфорсы без какой-либо цели, кроме внешнего вида, но есть множество случаев, когда они дают большое преимущество, помимо тех, в которых мы знаем, что они незаменимы. Если бы так много наших арочных и сводчатых зданий в наши дни не были просто имитацией из реек и штукатурки, у нас было бы больше практического опыта в отношении необходимости контрфорсов и остроконечных арок. Однажды английский комиссар в Синде рассказал мне, что европейские инженеры с трудом убеждали местных строителей в том, что только остроконечный свод может устоять.

Давайте теперь как можно кратко рассмотрим *обоснование* использования *ребристых* сводов в отличие от *арочных* сводов, которые использовали римские и более ранние романские строители.

Крестовый свод не требует обязательного использования ребер, как и простой свод в форме вагона. Даже последний с раннего периода часто делился на отсеки или пролеты поперечными ребрами, которые были полезны для придания ему жесткости; но в *ребристом* своде они использовались почти постоянно, как по той же причине, так и потому, что свод, сужающийся у

основания до очень узкой опоры, требовал этой дополнительной прочности. Однако ребра, или диагональные линии пересечения, всегда оставались без ребер.

Почему же тогда этот обычай изменился? По двум важным причинам. Первая заключалась в том, что пересечение естественным образом образует слабую линию, как из-за трудности, особенно с обычно используемыми грубыми материалами, сделать его конструкцию прочной, так и из-за того, что оно образует арку значительно увеличенной ширины без соответствующего увеличения высоты, а также из-за его сужения на уровне основания до размера булавоочной головки.

Вторая причина была более сложной и требует более подробного объяснения. Когда два пересекающихся свода креста похожи и равны по сечению, или когда сечение одного является математической результирующей сечения другого, линия пересечения лежит в одной *плоскости*. Однако когда своды стали повсеместными, необходимо было покрывать ими всевозможные пространства неправильной формы, что создавало значительные трудности, поскольку в некоторых случаях было невозможно (), чтобы поверхности сводов были частями цилиндров или правильных цилиндроидов, а пересекающиеся линии не могли, без значительного искривления поверхностей, лежать в плоскостях.

Введение диагональной ребра решило обе эти проблемы. Оно укрепило слабый угол и придало ему прочную опору; в то же время оно придало линиям пересечения определенную степень независимости от поверхностей свода, так что вместо поверхностей, определяющих пересечение, отныне они определялись ребрами, и последние можно было располагать в плоскостях, избегая неприглядных форм даже в сводах самых нерегулярных и нестандартных форм.

Замена ребра на ребро произвела такую же революцию в принципах сводчатого строительства, как и сама остроконечная арка. Теперь в сводчатом строительстве не было ничего невыполнимого или неприглядного; архитектор был абсолютным хозяином своей работы и мог делать с ней все, что хотел. Возможности, которые она предлагает, кажутся совершенно удивительными в глазах современного практичного человека, когда они однажды открываются перед ним. Я сам встретил одного из самых практичных людей, которых когда-либо знал, который в течение многих лет занимал руководящую должность в компании величайшего строителя нашего времени, хотя до сих пор не был знаком с готическим строительством, и который был почти в восторге от того, что сложная проблема в области сводов, над которой он ломал голову в течение нескольких дней и попытки решить которую с помощью моделей оказались тщетными, была решена в мгновение ока, когда он увидел абсолютную свободу действий, проявленную в аналогичном случае в Вестминстерском аббатстве. Сами старые строители в полной мере наслаждались своей вновь обретенной свободой: они не только могли возводить своды любого мыслимого плана, с различными размерами, и сложностями, усугубляемыми необходимостью вставлять окна по бокам в самых разных сложных положениях, но и могли сделать результат настолько приятным и, казалось бы, простым и естественным, что ни один из тысячи наблюдателей никогда не догадался бы, что здесь вообще были какие-то сложности. Иногда мы действительно видим, как они настолько радуются своей свободе, что ставят перед собой ненужные головоломки ради самого удовольствия их решать. Один из самых замечательных примеров этого можно найти в крипте под собором в Глазго, где колонны, поддерживающие пол, были размещены в самых разных сложных положениях, по-видимому, без какой-либо причины, кроме как для того, чтобы создать любопытные затруднения в своде и странные проблемы, ради простого удовольствия от их решения и красоты головоломки, когда она решена.^[59]

Утверждается, что готический свод менее изыскан, чем некоторые предыдущие формы, потому что он менее строго математичен; что изысканная система строительства должна во всех случаях обладать точным математическим решением, хотя строитель, однажды овладев истинной теорией, может отклоняться от нее при выполнении; что, короче говоря, работа, хотя и

нерегулярная в исполнении, должна быть совершенной и математически точной в своем теоретическом типе.

Я в основном согласен с этой доктриной, но считаю, что готический свод соответствует ее условиям.

Квадратный крестовый свод с полукруглыми арками совершенен в своей теории и дает эллиптические арки для своих ребер. То же самое, если свод имеет остроконечную арку (), равносильно верно в теории, поскольку диагональные ребра могут быть остроконечными арками, образованными каждой из частей двух эллипсов. Продолговатый свод, опять же, идеален, если широкая арка представляет собой полукруг, узкая — вертикальный полуэллипс, а ребра — горизонтальные полуэллипсы одинаковой высоты; но древние обычно предпочитали поднимать узкую арку, вместо того чтобы использовать вертикальный эллипс, и тем самым выводили диагональное ребро из плоскости и из формы; но теоретическая форма, тем не менее, оставалась идеальной. Точно так же, если та же самая фигура перекрыта по самой широкой части остроконечным сводом, а узкий свод имеет остроконечную арку, состоящую из двух частей эллипсов, и пересечения имеют ту же форму, что и геометрически получается в результате пересечения двух сводов, теоретическая форма является идеальной. Теперь, если в любом из этих случаев архитектор считает, что эллиптические остроконечные арки уступают по красоте аркам, состоящим из частей окружностей, и, используя ребра, обнаруживает, что может перенести ошибку, возникающую в результате замены последней формы, на сводчатые поверхности, где она будет невидима, то, безусловно, он лишь использует свое право вводить нерегулярности в совершенную теорию, которое он считает своим правом; и это именно то, что ввели готические архитекторы.

Дело в том, что, помимо неприятной формы, особенно когда главная ось вертикальна, использование эллипса влечет за собой такую досадную серию трудностей, которые значительно увеличивают сложность и, как следствие, стоимость исполнения. Постоянное изменение кривизны, сложные методы ее вычисления и определения истинных линий соединений арок (), не говоря уже о математическом факте, что одна и та же линия соединения никогда не может быть истинной как для экстрадоса, так и для интрадоса, и что, если глубина ребра остается неизменной, экстрадос и интрадос не могут быть одновременно истинными эллипсами; все это дает вполне достаточные практические основания для его отказа в тех случаях, когда не только нет необходимости, но и абстрактная математическая идея, которую можно удовлетворить его использованием, а красота работы значительно ухудшается, если от него отказаться.

Хотя остроконечная арка была введена из чисто конструктивных соображений, существовала еще одна причина, более эстетического характера, которая сделала ее применение более распространенным после ее введения. Это была двойная причина: не только общая тенденция к высоким пропорциям сделала необходимым использование арки, более гармонирующей с общим духом архитектуры, но и отказ от фиксированного кода пропорций для колонн и других частей требовал от арки такой же способности варьировать свои собственные пропорции. Полукруглая арка является абсолютной и неизменной, и хотя использование более мелких сегментов могло бы решить проблему в одном направлении, не было возможности соразмерить ее с элементами *увеличивающейся* высоты. Это пытались сделать как в романских, так и в византийских сооружениях эпохи « » с помощью *подпорки*, но в конечном итоге это скорее видимость, чем реальность. Как и в уже упомянутых случаях, математическим решением проблемы является эллипс; но только представьте себе что-нибудь столь неприятное, как ряд эллиптических арок, расположенных по длине вверх! Хороший вкус этого не допустит. Но остроконечный свод сразу же решил эту проблему. Чтобы проиллюстрировать мою мысль, я прошу вас представить себе внутренний пролет нормандского собора ([рис. 146](#)) и предположить, что вам нужно увеличить его высоту на треть ([рис. 147](#)).

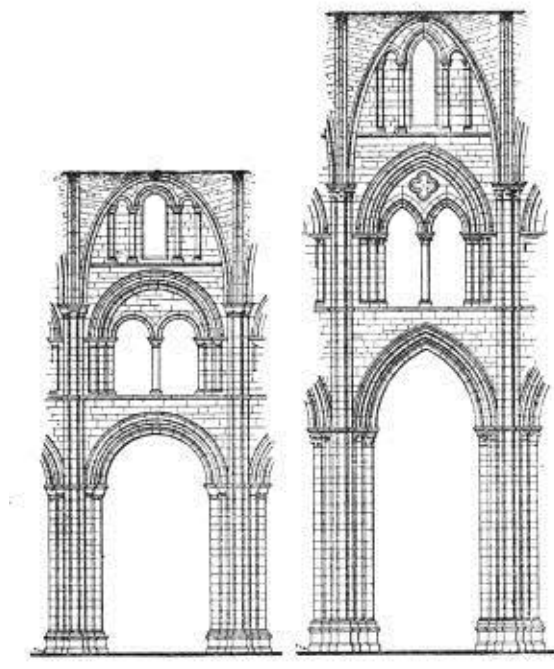


Рис. 146.

Рис. 147.

Сначала, после того как вы определили ширину, как в оригинале, увеличьте общую высоту и высоту каждого этажа на одну треть; затем увеличьте колонны и косяки трифория и окон клерестории в той же пропорции: это приведет вас в тупик, поскольку арки, будучи полукругами, остаются неизменными. Либо вы должны оставить их без изменений и перенести всю дополнительную высоту на стену над ними, либо вы должны поднять их на одну треть их высоты, если только вы не можете использовать эластичную арку, которая будет изменять свои пропорции по желанию (). Эллипс подходит для данного случая, но он режет глаз. В конце концов, однако, на ум приходит остроконечная арка, которая решает всю проблему. Романский и ранний готический проем настолько похожи во всех других отношениях, что изменение пропорций, которое я описал, кажется, сразу же приводит к полной смене стиля.

Если бы существовал только конструктивный мотив, остроконечная форма была бы ограничена арками значительной длины; но спрос на изменяемую арку, добавляющую эстетику к конструктивным требованиям, привел к ее быстрому внедрению в местах, где прочность сама по себе не требовала этого, хотя полукруг, простой сегмент и сегментная остроконечная арка использовались во всех последующих периодах этого стиля наряду с истинной остроконечной формой.

Я более подробно остановился на истинных причинах изменения формы арки, потому что подавляющее большинство авторов рассматривают это исключительно как вопрос вкуса и изменения моды; действительно, некоторые выдающиеся авторы, пишущие об истории средневековой архитектуры, странным образом полагали, что остроконечная арка имела большую внешнюю тягу, чем круглая, и что увеличение вылета контрфорсов было вызвано необходимостью ее использования, вместо того, чтобы обе формы были введены одновременно как двойное средство для устранения недостатков, связанных с большой тягой круглой арки и небольшими контрфорсами, которые сопровождали ее в романский период.

На этом я заканчиваю свою сегодняшнюю лекцию, но надеюсь в следующей продолжить исследование ряда других деталей, а также общего духа и принципов архитектуры, о которой я

говору, и добавить некоторые практические замечания о применении выведенных таким образом *принципов* к нашему нынешнему возрождению этого стиля и к тем изменениям, к которым оно может привести.

ЛЕКЦИЯ VII.

Обоснование готической архитектуры — *продолжение.*

Основания церкви XIII века указывают на план и конструкцию свода — Система лепнины — Окна, их развитие — Обоснование витражей — Общий принцип орнаментации, общий для всей хорошей архитектуры — Крыша — Светские здания — Тканевый рынок в Ипре — Склады, Нюрнберг — окна в светских и церковных зданиях — трапециевидная архитектура в ее истинных формах — камин — дымоходы — эркеры и мансардные окна — потолки — подчинение внешнего дизайна внутренним требованиям — дизайны, адаптированные к наиболее доступным материалам — требования, предъявляемые к нашей будущей архитектуре — готическая архитектура, хорошо подходящая для объединения этих требований.

В своей последней лекции я проследил *логику* ряда ведущих черт как романской архитектуры, отличающейся от римской, так и, впоследствии, готической, отличающейся от романской. Я постараюсь не утомлять вас слишком большим количеством деталей, но, тем не менее, прошу вас проявить терпение, пока я не продвинулся в этом вопросе немного дальше, чем я это сделал до сих пор.

Пожалуй, ничто не сможет лучше продемонстрировать обоснованность различных разработок, чем подробное рассмотрение системы сводов; показать ее разнообразие в разных странах и провинциях и в разные периоды, различные способы, применявшиеся для достижения определенной цели, и многочисленные механические и другие трудности, с которыми приходилось бороться, а также методы, применявшиеся для их преодоления. Однако эта тема () настолько обширна и сложна, что, если бы я посвятил ей эти две лекции исключительно, я едва ли смог бы отдать ей должное. Поэтому на данный момент я ограничусь тем, что отсылаю тех из вас, кто желает ознакомиться с этой темой, к замечательному и подробному эссе профессора Уиллиса, опубликованному в «Трудах Института британских архитекторов», а также к статье «Строительство» в четвертом томе словаря Виолле-ле-Дюка. Никто, кто не изучал эту тему тщательно и практически, не может иметь представления о том, сколько предварительной работы она требует; настолько, что, как говорит Виолле-ле-Дюк, проектирование сводчатого здания необходимо начинать сверху и продвигаться вниз; и мы часто можем составить довольно точное представление о плане и конструкции свода церкви XIII века, исходя из ее основания.

Этот принцип проектирования каждой детали с самого начала с учетом ее конечного назначения очень ярко прослеживается в французских сооружениях XII и XIII веков, а также в сооружениях переходного периода в Англии. Форма не только капители, но даже основания каждого столба обычно указывает направление арочного ребра или ордера, который он должен нести.

Однако этот принцип был утрачен в английских работах с введением круглого абака, и я должен сказать, что вместе с ним было утрачено много выразительности и выделения. Дело не только в том, что абак во французских работах был обращен или указывал в направлении арочного ребра, но и в том, что его план часто составлялся таким образом, чтобы он максимально точно соответствовал ему, и даже направление основных стеблей листьев имело отношение к поддерживаемому ребру ([рис. 148](#)).

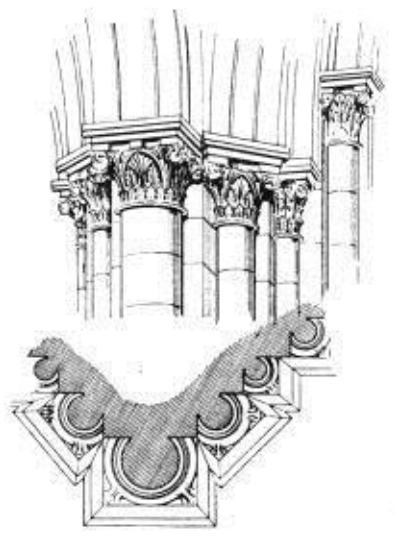


Рис. 148. — Собор в Лаоне. Респонды в хоре.

Система лепнины также следует тем же законам логики. Например, арочная лепнина основана на том, что считается исходным сечением ордера или ребра. Таким образом, если нормальный разрез ребра квадратный, разрез лепнины делается соответствующим этой фигуре ([рис. 149](#)); если скошенный или часть восьмиугольника, лепнина снова соответствует ему ([рис. 150](#)); в каждом случае абак принимает нормальный план ребер.

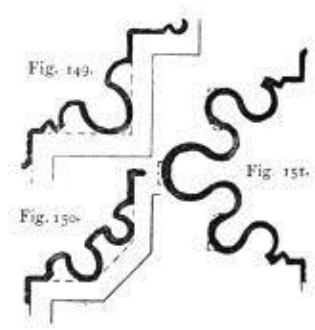


Рис. 149.

Рис. 150. Рис. 151.

Что касается эстетических форм, то лепнины были тщательно расположены таким образом, чтобы в некоторых частях создавать максимальный контраст, а в других — наиболее элегантные переходы света и тени. Тяжесть больших валиковых лепнин часто смягчалась филетами или приподнятыми краями, или «килями», благодаря чему достигалось разнообразие без потери массивности ([рис. 151](#)).

Впадины, в свою очередь, смягчались вставками сверкающих орнаментов, таких как зубчатый орнамент, розетка, шаровидный цветок, четырехлепестковый цветок и многие другие; в других случаях — вставками полос листьев. ные секции лепнины полностью отличались от тех, что использовались в римской архитектуре, будучи гораздо более свободными и менее механическими, а также более деликатными по ощущениям и более тщательно проработанными с точки зрения света и тени. Фактически, они гораздо больше напоминали греческую лепнину, чем римскую.

Обогащенные лепнины отличались от обычной практики в античной архитектуре тем, что обогащение добавлялось к оригинальной лепнине, а не вырезалось из нее; его практическое

назначение заключалось в укреплении углублений, а не в обогащении выпуклостей. В этом отношении практика романских строителей эпохи Возрождения отличалась; и, возможно, объединение двух систем было бы лучше, чем строгое следование одной из них.

Молдинги, которые подвергаются сильному воздействию дождя, такие как покрытия, подоконники, вершины карнизов и т. д., были гораздо более наклонными, чем в классических работах, чтобы быстрее отводить влагу. Обычай в современных классических зданиях, где камень не очень твердый, наносить свинец на верхнюю поверхность, а также повреждения, которые часто возникают, когда это игнорируется, показывают разумность такого увеличения уклона. Они имели дело с более дождливым климатом и, как правило, с более мягким камнем, чем древние, и проектировали свои работы соответственно. Нижние стороны выступающих молдингов, таких как карнизы, водосточные камни, водосточные желоба, подоконники и т. д., были тщательно спроектированы таким образом, чтобы предотвратить стекание воды по ним. Молдинги по периметру зданий были спроектированы таким образом, чтобы как реально, так и визуальное придать им прочную основу и в то же время значительно увеличить их красоту; многие из них представляют собой столь же благородные комбинации, насколько это только возможно. ^[60]

Короче говоря, можно без опасения опровержения утверждать, что ни в одном стиле архитектуры не было создано столь разнообразной системы молдингов, способной приспосабливаться к любой ситуации, и не только удовлетворять практические требования каждой ситуации, но и придавать каждой именно тот эффект, который был наиболее необходим.

Теперь давайте рассмотрим *окна*. В древней Греции и в ранние дни Рима окна были вынужденно очень простыми из-за отсутствия оконного стекла; настолько, что в классической архитектуре окно кажется чем-то, чего избегают как неудачной необходимости; и несовершенство производства и дороговизна этого материала, без сомнения, в значительной степени повлияли на архитектуру позднего римского периода и непосредственно последующих эпох. В церквях и других сводчатых зданиях другая причина привела к использованию в последний период (*т. е.* романский) небольших окон, которые как раз соответствовали своему назначению. Поскольку для опоры свода использовалась только толщина и вся длина стены, естественно, что перфорации старались избегать по возможности, так как они уменьшали опорную массу. Соответственно, по мере увеличения вылета контрфорсов, в навесной стене делались все более и более крупные проемы, просто потому, что было достаточно прочности, чтобы их допустить, пока, когда готическая архитектура получила свое полное развитие, и давление сводов полностью сконцентрировалось на контрфорсах, все промежуточное пространство могло, при необходимости, быть преобразовано в окна.

Одновременно с этим изменением все более широкое использование витражей *потребовало* соответствующего увеличения площади оконных проемов, так что одно развитие *способствовало* постоянному увеличению и умножению окон, а другое *сделало* их *необходимыми*.

На *первый* взгляд, увеличить количество света в окнах можно было бы путем расширения проемов, но поскольку это, если зайти слишком далеко, сразу же повредило бы красоте окна и создало бы неудобства при его остеклении, более обычным способом было увеличение их количества. Отсюда и появились двойные, тройные и более многочисленные группы окон раннего английского периода. Эти группы, когда они размещались в боковой стене и под ровной крышей, естественно принимали форму аркад одинаковой высоты, но когда они находились под фронтоном, арочной крышей или сводчатым пролетом, их высота увеличивалась к центру, давая нам две наиболее знакомые формы группировки. Секции косяков были расположены (как и в более ранний период) таким образом, чтобы обеспечить максимальный доступ света, при этом снаружи старались избежать глубоких теней на стекле, а внутри — рассеять свет по всему зданию.

В жилых зданиях, где окна должны служить двойной цели — пропускать свет и облегчать обзор снаружи, — они обычно не группировались, как описано выше, а делались более широкими в своих проемах, что позволяло избежать неприятного эффекта, который в противном случае мог

бы возникнуть (), а остекление и открывание окна становились более легкими благодаря использованию тонких переплетов () или столбов, разделяющих окно на две или более частей. Эта система имела настолько очевидные преимущества, что очень скоро была принята и для церквей; так что вместо того, чтобы, как прежде, добиваться увеличения освещенности путем бесконечного умножения сравнительно небольших окон, теперь, *впервые в истории архитектуры*, стало обычным делом делать окна *любого* размера, который диктовали их расположение или назначение; при необходимости весь конец церкви и все проемы по бокам занимали одиночные окна.

Ничто не могло быть более рациональным, чем это развитие. Используемый способ остекления был наиболее удобен для помещений умеренной ширины. Правда, благодаря более широкому использованию железа, оно применялось тогда, как и часто в наше время, для проемов шириной 6, 8 или даже 10 футов, но более узкие помещения были гораздо более удобны. Однако окна в Вестминстерском аббатстве (одном из первых зданий в этой стране, где систематически использовались окна такого типа) имеют ширину 4½ фута, а во Франции они, как правило, гораздо шире. Преобладающая практика размещения массивных опор между каждым из таких окон была явно несовершенной. Концентрация давления на контрфорсы теперь позволяла создавать проемы практически любого размера; что же было более разумным, чем создавать обширные проемы, а затем разделять их легкими перегородками на отсеки, которые были бы одновременно красивыми и удобными? То, что эта практика иногда из прихоти доводилась до чрезмерности, ни в коей мере не противоречит ее *рациональному обоснованию* (); более того, несмотря на все наши современные возможности по остеклению и открыванию окон, мы постоянно сталкиваемся с тем, что для удобства прибегают к тому же средству, и неизменно в тех случаях, когда требуется необычно большое количество света и, как следствие, широкие окна.

Следующий вопрос, который возникает, — как заполнить арку? Это е сначала делалось с помощью плиты или тимпана из камня, толщина которого соответствовала глубине переплетов, причем каждое окно было арочным, а тимпан пробивался по желанию с такими отверстиями, которые соответствовали вкусу строителя; а позже мы видим, что эти отверстия соединяются в те систематические группы, которые мы называем узорами; таким образом, окно превращается в совершенно новую и очень красивую архитектурную деталь.

Поскольку я еще буду говорить об окнах, когда мы перейдем к светской архитектуре, я ограничусь двумя замечаниями. Одно из них заключается в том, что в местах, где высота не велика, где нет большой нагрузки, которую нужно выдерживать, и где внутреннее и внешнее завершение стены горизонтальное, средневековые архитекторы ни в коем случае не считали себя обязанными использовать арочную форму, а оставляли за собой полную свободу в выборе квадратной формы для своих окон; другое замечание касается *обоснования использования витражей*. Я не считаю, что оно было просто украшением или средством добавления насыщенных цветов, но что оно также возникло из бессознательного чувства, что для достижения идеального эффекта архитектурного интерьера необходимо, чтобы он был *замкнутым*. В гостиную хочется не только пропускать свет, но и иметь возможность смотреть в окна; и эта необходимость мешает нам хорошо видеть окна как архитектурные элементы, потому что взгляд постоянно приходится переводить с самого окна на вид за ним. В церкви, напротив, не хочется смотреть в окно, и лучше, чтобы оно было заполнено полупрозрачным материалом, который, находясь примерно на одном расстоянии от глаза и окружающей архитектуры, сразу устраняет необходимость изменения фокуса и служит прекрасным украшением для материала, с помощью которого достигается этот эффект.

Я еще не упомянул одну из главных черт этого стиля, в которой он приобретает наиболее характерные для себя черты: я имею в виду *крышу*.

Все известные нам архитектурные стили, зародившиеся в южных странах, имели крыши с небольшим уклоном. Я не сомневаюсь, что во многих из этих стран были случаи, когда более

высокий уклон был бы более подходящим, но поскольку более низкая линия лучше гармонировала с общими горизонтальными линиями их архитектуры и оказалась подходящей, они естественно ее приняли. Романская архитектура Южной Европы также имела несколько низкие крыши, и когда она впервые была заимствована в Германии, крыши были отнюдь не высокими. Однако постепенно, когда люди забыли о ее связи с Италией и стали рассматривать ее как свою собственную, они естественно стали использовать ту форму крыши, которую считали наиболее удобной и к которой были наиболее привычны в своих обычных зданиях; и таким образом высокая крыша Севера прижилась в романском стиле и стала заметной чертой внешней архитектуры. К счастью, это изменение хорошо гармонировало с его общим характером. Арка, казалось, предполагала более высокий уклон крыши, чем трапециевидная конструкция, и когда в целом стала использоваться большая высота, а закругленная арка заменила круглую, высокий уклон крыши оказался более гармоничным с ней.

Таким образом, я считаю высокую крышу частично результатом климата, а частично — эстетической тенденцией стиля. Но следует ли считать ее существенной характеристикой готической архитектуры? Ни в коем случае. Истинной характеристикой этого стиля является *свобода*; и в крыше, как и во всех других элементах, сохраняется полная свобода, так что мы видим крыши, варьирующиеся от почти идеальной плоскости до очень высокого уклона, причем предпочтение, *при прочих равных условиях*, отдается высокой крыше, если нет каких-либо веских возражений против ее использования.

Внутренняя конструкция крыши также основывалась на рациональных принципах, при этом хорошая конструкция всегда считалась более важной, чем красота, но в целом красота была ее результатом.

Готические деревянные крыши — это тема, которую трудно осветить в одной или двух лекциях, поэтому я не буду сейчас углубляться в нее. Современное столярное дело показало нам, как строить крыши с меньшим количеством дерева, чем использовалось в этих конструкциях (тогда не было такой необходимости в экономии дерева), но мы так и не смогли создать ничего, что могло бы соперничать с величественными образцами декоративного столярного искусства, оставленными нам в наследство средневековыми предками. Что касается покрытия крыш, я могу только вскользь упомянуть, что, хотя средневековые строители использовали все материалы, которые обычно используются для этой цели, есть несколько материалов, которые можно использовать только с высоким уклоном крыши () и поэтому они непригодны для низких крыш, которые используются в других стилях, например, простая черепица, обычный каменный сланец, гонт и солома.

Следующий пункт в *обосновании* готической архитектуры я ни в коем случае не считаю ее особенностью, поскольку он характерен для всей *хорошей* архитектуры, хотя, безусловно, наш стиль в некоторой степени превосходит другие в его применении. Я имею в виду тот общий принцип орнаментации, который полагается в основном на красоту полезных и конструктивных элементов здания, а не на те, которые вводятся непосредственно для внешнего вида.

Таким образом, в благородном готическом здании орнаментальный характер возникает из большей или меньшей богатства *дверных проемов, окон, контрфорсов, карнизов, парапетов* или других частей, необходимых для использования или конструкции здания. Это свойственно всей величественной архитектуре, но, на мой взгляд, более полно реализовано в готическом стиле, чем в других, и, возможно, в меньшей степени в современном итальянском стиле, особенно в том, что обычно называют паладианским, чем в любом другом. Я не претендую на то, чтобы использовать это как аргумент в пользу одного стиля перед другим, поскольку все они должны обладать этим в равной степени; но его отсутствие в очень большой части современной архитектуры, по крайней мере, является доказательством того, что нам необходимо провести значительные реформы; а то,

насколько сильно оно было принято в качестве максимы готическими архитекторами, является доказательством разумности принципов, по которым они действовали.

Конечно, во всех стилях архитектуры есть украшения чисто декоративного характера, и когда обилие средств приводит к избыточности, они, скорее всего, доводятся до крайности; но в готической архитектуре лучших периодов красота здания (после обеспечения хороших пропорций, очертаний и т. д.) зависит не от этой намеренной орнаментации, а от художественной обработки необходимых элементов. Те части, которые диктовались практической необходимостью, были главными объектами, на которые тратились средства на украшение и на которые архитектор полагался в вопросах красоты своего здания.

В первую очередь это был стиль *окон*. Из всех предусмотренных объектов *проникновение света* было первым и главным; соответственно, окно было сделано, как внутри, так и снаружи, ведущим источником красоты. Именно по дизайну *окон* мы определяем градации стиля. В основном именно по *окнам* мы описываем здание, и первый вопрос, который задают о готическом здании, обычно касается его *окон*. Поэтому на них была потрачена большая часть архитектурного декора. Как же удивительна та непоследовательность, с которой мы сталкиваемся! Люди с одной стороны возражают против готической архитектуры — детища северных климатических условий — как не пропускающей достаточно света, и настаивают на использовании южной архитектуры, чтобы устранить этот мнимый недостаток; а с другой стороны, рассказывают вам о красоте современного здания,^[61] главной особенностью которого является то, что его главный фасад вообще не имеет окон!

После окон, *врата* требуют самого пристального внимания. В некоторых отношениях они даже имеют преимущество, поскольку из всех частей здания врата — это то, что требует самого тщательного осмотра. Следовательно, украшения дверных проемов содержат наибольшее количество настоящего скульптурного искусства. Важным принципом является размещение скульптур там, где их будет лучше всего видно; и поскольку каждый, кто входит в здание, обязательно должен внимательно рассмотреть дверные проемы, они естественным образом стали основным носителем скульптурного искусства. Особенно во Франции каждая часть дверного проема часто украшена скульптурами. Возьмем, к примеру, западные порталы Амьена: пьедестал или основание косяков украшены медальонами, иллюстрирующими библейскую историю барельефами; косяки содержат колоссальные статуи святых; центральная колонна большого двойного дверного проема содержит главную статую; тимпан заполнен сюжетами, а арки — фигурами ангелов; так что весь дверной проем оживает благодаря скульптуре.

Контрфорсы, эти естественные грубые выступы — просто инертные массы, противостоящие давлению изнутри — становятся красивыми благодаря своим величественным пропорциям и архитектурным деталям, нишам и статуям, украшающим их отступающие ступени, и устремленным ввысь шпилям, венчающим их.

Каменная крыша, украшенная лепниной и листвой и, возможно, поддерживаемая скульптурными консолями, становится венчающей горизонтальной чертой; а парапет — защита рабочих, занятых на крышах () — прорезан в виде узора или образует миниатюрную аркаду, придавая деликатность и легкость эффекту в целом массивной конструкции; в то время как колокольня, возвышающаяся высоко, чтобы ее голос был слышен издалека, становится кульминационным украшением всего экстерьера. Так полностью признанным принципом архитектуры было превращение полезных и конструктивных частей в источники украшения, что в тех случаях, когда использовалось какое-либо намеренное украшение, оно часто формировалось из имитаций конструктивных элементов, таких как оконные узоры, аркады, фронтоны, шпили, колонны и т. д.

Я не готов сказать, что это само по себе заслуживает похвалы; более того, я считаю, что это, по крайней мере, должно оставаться в умеренных пределах; но, тем не менее, это было обусловлено твердой приверженностью архитекторов принципу превращения конструкции в основной

источник декора. Привыкнув украшать конструкцию, они приобрели привычку использовать конструктивные формы в качестве декора.

Мои иллюстрации до сих пор, пожалуй, в основном были взяты из церквей, но тот же принцип здравого смысла в равной степени применим и к светским сооружениям. Каждое из них рассматривается с учетом его класса и назначения. Эти классы и назначения, естественно, в большинстве случаев отличаются от их современных аналогов, как и в разные периоды средневековья и в разных странах Европы в любой данный период; поэтому сам факт существования таких различий не является аргументом против того, чтобы извлечь из них уроки. Я полагаю, например, что нельзя установить большую аналогию между римской виллой и виллой XIX века в Англии, а также между итальянским дворцом эпохи Возрождения XV века и лондонским особняком XIX века. Даже в Германии и Франции в настоящее время дома сильно отличаются от домов в Англии. Вопрос о *рациональности* стиля заключается скорее в том, насколько он гибок и основан на здравом смысле и разуме, чтобы легко приспособливаться к практическим требованиям, какими бы разнообразными они ни были.

Сейчас вряд ли возможно, чтобы здание средневековья и здание, предназначенное для аналогичных целей в наши дни, различались по своим требованиям больше, чем различались здания одной и той же эпохи; и если самый разнообразный спрос одного периода в равной степени удовлетворяется данным стилем, почему мы должны опасаться, что тот же стиль не сможет удовлетворить изменения, вызванные изменением нравов и привычек?

Возьмем, к примеру, готическую крепость и готическую ратушу. Могут ли требования быть более разными? В одном случае главной целью было перекрыть всякую связь с внешним миром: наружные окна должны были быть либо полностью исключены, либо сведены к простым глазкам. В другом случае стены прорезаны окнами в максимальной степени, допускаемой прочностью конструкции. В одном случае вход должен быть охраняем всеми возможными средствами, в другом — он должен, так сказать, широко раскрывать свои объятия, приглашая входящих граждан. В одном случае все выражает суровое отчуждение и хмурое недоверие, в другом — оживленное скопление людей и праздничное веселье. Теперь, возможно ли, чтобы эти широко различающиеся требования и противоположные выражения были воплощены более совершенным образом, чем в феодальном замке и в залах промышленных городов Фландрии и Германии?

Возьмем, опять же, жилые здания монастыря и жилые здания граждан большого торгового города. Оба, конечно, были жилищами людей и должны были удовлетворять общие потребности нашей природы. Однако в одном случае основным принципом было аскетическое благочестие и религиозное самоуничижение, в другом — гостеприимство, веселье и семейное удовольствие: и в каждом случае эти цели были полностью достигнуты, что нашло отражение в облике здания. Почему же мы должны думать, что, поскольку наши представления о семейном уюте более совершенны, чем в дни наших предков, стиль архитектуры, который они так успешно применяли для целей, столь сильно отличающихся друг от друга, не сможет приспособиться к более совершенной форме одной из тех же целей? Тем не менее, люди постоянно говорят нам, что готическая архитектура является феодальной и монашеской! Конечно, замок был феодальным, а монастырь — монашеским: было бы странно, если бы они не были такими, учитывая, что один был построен для феодала, а другой — для монахов. Но были ли ратуша или городская резиденция монашескими? Были ли склады Нюрнберга или рыночные залы Фландрии феодальными? Эта идея на первый взгляд абсурдна. На самом деле они были построены теми самыми общинами, которые приложили все усилия, чтобы свергнуть феодализм, и всегда самым энергичным образом противостояли его власти и влиянию.

В этой и, в особенности, в моей последней лекции я показал вам, что развитие готической архитектуры само по себе было основано, шаг за шагом, на здравом смысле и практических соображениях. Точно так же эти принципы стали основными принципами, которые определяли ее применение.

Во всех типах зданий, будь то церковные, военные, монастырские, гражданские, жилые, коммерческие или сельские, хотя архитектура была на самом деле одной и той же, ее оформление абсолютно и непременно определялось назначением, а выражение следовало инстинкту. Как я уже говорил в других случаях, средневековый амбар так же хорош и так же верен своей архитектуре, как и собор; оба по сути выполнены в одном стиле, но один явно является амбаром и абсолютно подчиняется требованиям амбара, а другой — церковью. У одного нет окон, а есть лишь щели шириной около 4 дюймов, но он выглядит так же готически, как и другой, у которого окон больше, чем стен.

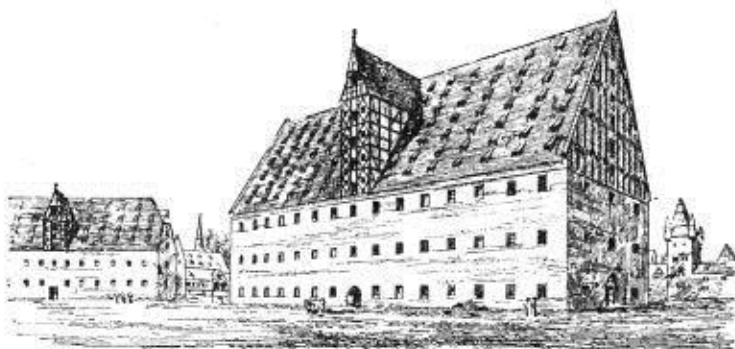
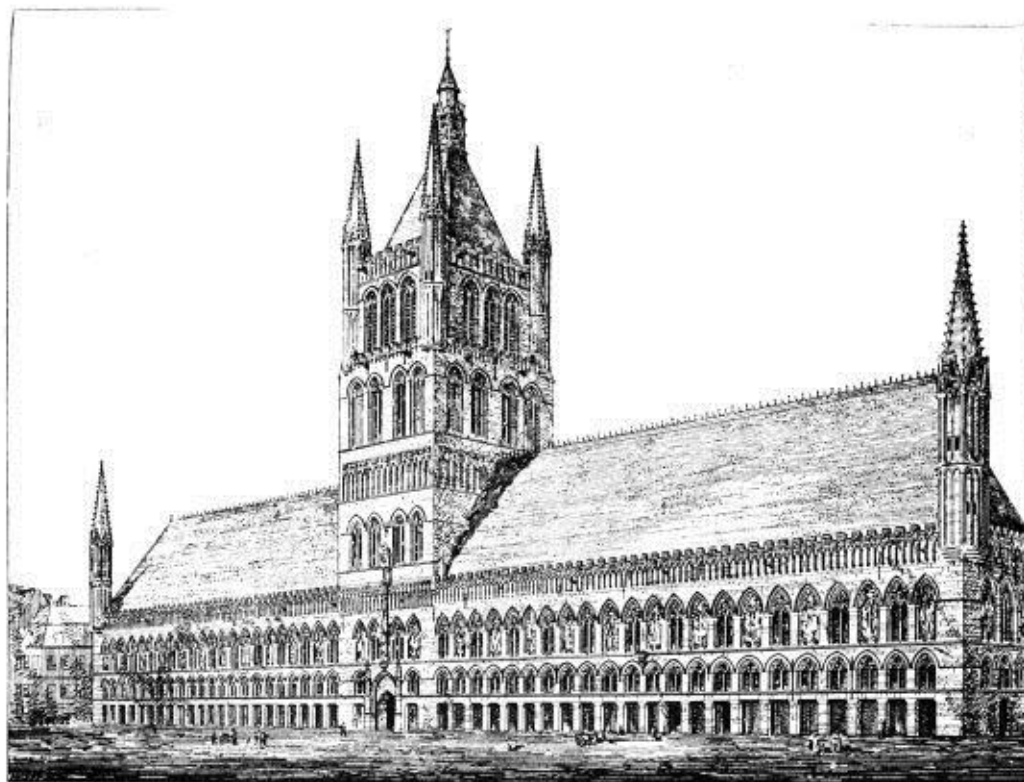


Рис. 153. Склады в Нюрнберге.

Возьмем снова два коммерческих здания — большой Тканевый рынок в Ипре и огромные склады в Нюрнберге — одно для выставки продукции, другое для хранения товаров. Первое из них представляет собой сплошное помещение или галерею шириной около 30 или 40 футов и длиной (по нескольким рядам) около 600 или 700 футов; все его стороны заняты сплошными и однородными рядами больших окон, а внешняя часть не имеет разрывов, чтобы подчеркнуть единство интерьера, и его



нижний этаж разделен на небольшие помещения для более разнообразного использования; и при всей этой непрерывной однородности трудно найти более поразительное здание. Другое, предназначенное для хранения, требовало множества этажей и многочисленных опор. Этажи внутри, возможно, не превышают 8 или 10 футов в высоту, а полы поддерживаются дубовыми колоннами. Окна, служащие скорее для вентиляции, чем для освещения, небольшие и квадратные, закрываются ставнями вместо стекла. Крановые дома представляют собой величественные деревянные сооружения, но никаких украшений, за исключением дверных проемов и, возможно, фронтонов, не допускается. Все это настолько ясно говорит о своем назначении, что я не думаю, что кто-либо когда-либо спрашивал, что это такое; и хотя это простой, без украшений и почти без декораций склад, он выделяется и утверждает — и не зря — свое право на общественное восхищение среди восхитительных памятников этого действительно интересного города.

Чтобы рассмотреть различные классы светских зданий и показать последовательность их обработки, каждое с его собственными требованиями, потребовался бы целый том, и этот том, если бы он был посвящен данной теме, был бы достойным прочтения. Я не могу сейчас идти дальше. Однако я хочу указать на несколько моментов, заслуживающих нашего внимания. Я уже упоминал о нескольких различиях между окнами светских и церковных зданий. Эти различия становились все более заметными в зависимости от требований конкретного здания. Окна были широкими или узкими, более или менее многочисленными, разделенными или неразделенными, арочными или квадратными, а если арочными, то с высокими или низкими арками, строго в соответствии с требованиями внутренних помещений; и какими бы ни были эти требования, архитектура подчинялась им. В некоторых зданиях окна были редкими и расположенными на большом расстоянии друг от друга, в других — почти все окна, и, конечно, были все промежуточные варианты. Некоторые здания были сводчатыми на каждом этаже, что являлось хорошим примером действительно огнестойкой конструкции; другие были огнестойкими на одном или двух этажах, а выше были деревянными; а третьи имели деревянные полы на всех этажах. В светских сооружениях мы находим трабеальную архитектуру в ее истинном виде — не каменные балки, которые, когда выходят за очень узкие пределы, противоречат природе материала, а настоящие деревянные балки, используемые вполне разумно и конструктивно. Я бы хотел особо обратить внимание на тот факт, что балки были не просто вставлены в стены — где, как только замурованные концы сгнивают, обрушивается пол; но они были подкреплены каменными консолями, и не только этим, но и деревянными консолями, лежащими на них; или, если опоры были очень большими, добавлялись раскосы, которые будут поддерживать балки, даже когда концы сгниют.

Это трабеальная архитектура в очень подлинной форме. Осмелюсь сказать, что и греки, и римляне, возможно, тоже использовали ее, но поскольку их деревянные конструкции превратились в прах, эпоха Возрождения утратила свои прецеденты и слишком часто имитировала каменные конструкции в дереве или, в более современных работах, в реечках и штукатурке; поскольку дерево, исчезнув из числа прецедентов, в последнее время в значительной степени избегается как видимый архитектурный материал.

Затем у нас есть еще одно разумное нововведение — камин. У римлян было множество хороших способов обогрева своих зданий, но простой, честный камин — социальный палладиум англичанина — мы, по-моему, обязаны средневековым строителям, людям, которые, как говорят, ничего не знали о современных удобствах. В старых нормандских замках — например, в Конисборо — есть камин, не уступающие каминам в домах Белгравии, а каминные полки часто были гораздо красивее. Вместе с камином появилась и другая современная деталь — дымоход. Посмотрите, насколько это соответствовало здравому смыслу и принципу украшения того, что требовалось для удобства!

Эркерное окно или выступное окно было еще одним средневековым изобретением, и трудно найти элемент, более способствующий комфорту и веселью. Оно часто очень разумно переносится в другие стили, но, как и камин и дымоход, оно принадлежит к стилю тех «некомфортных» веков, о которых мы говорим.

Мансардное окно — еще одно изобретение этой эпохи *окон*. Высокую крышу нельзя было выбрасывать — ее нужно было использовать, превратив в мансардные этажи; поэтому окна должны были быть полностью или частично встроены в крыши. Отсюда и появилась эта очень живописная и полезная деталь, которая, хотя и как эркер, теперь перенесена в другие стили, была изобретена в средневековье и, как и все их изобретения, возникла из здравого смысла.

Я говорил о конструкции полов, но не упомянул о потолках. Их отделке уделялось большое внимание. Иногда все деревянные конструкции были открыты и, возможно, украшены яркими цветами (), а деревянные элементы были более или менее орнаментированы в соответствии с характером здания. В высоких помещениях это часто создавало благородное покрытие; в других случаях балки и связующие брусья были открыты, а промежуточные пространства обшиты панелями; в других случаях все было обшито панелями, и в каждом случае использовалось любое количество декоративной росписи, которое могло быть необходимо. Нет сомнений, что потолки в готических зданиях во многих случаях были похожи на потолки более ранних зданий эпохи Возрождения, до того как люди начали имитировать каменную конструкцию в штукатурке и создавать квазиконструктивные элементы в полых перекрытиях. В средние века либо конструктивные элементы были открыты для обозрения, либо украшения, которые их скрывали, были спроектированы просто *как украшения*, без какого-либо претензий на конструктивность — простым здравым смыслом, который был руководящим принципом, как и должно быть, и как когда-то было в других стилях.

Одним из наиболее ярких проявлений этого принципа здравого смысла является абсолютная свобода в планировании или, точнее говоря, абсолютное подчинение внешнего дизайна практическим требованиям интерьера. Средневековые строители не любили нерегулярность сама по себе; напротив, они не имели ничего против общей однородности, если обстоятельства не требовали отступления от нее; а когда нерегулярность требовалась для использования, они не выходили за рамки того, что требовалось; но когда практические требования естественным образом приводили к нерегулярности, они безбоязненно следовали им, без того болезненного стремления к навязанной однородности, которое характеризует — я не скажу классические произведения, потому что древние также действовали по более естественным принципам — подавляющее большинство современных зданий. То, что они не стремились к нерегулярности из прихоти, доказывают такие здания, как большие рыночные залы в Брюгге и Ипре, последний из которых имеет фасад длиной 450 футов, без единого отклонения от единообразия, просто потому, что практические требования в каждом крыле были идентичны. То, что, когда внутренние требования слегка различались, они не шли дальше неравномерности, чем того требовала разумность, доказывают такие фасады, как дворец дождей в Венеции и очень большое количество уличных домов и дворцов в разных странах, где нормальная идея является единообразной, но окна размещены в соответствии с комнатами разного размера; но когда практические требования не имели отношения к единообразию, они безбоязненно действовали в соответствии с ними, без каких-либо болезненных упреков, которые так печально нарушают покой современного архитектора, и тем более без каких-либо мучений с внутренней планировкой, чтобы приспособить ее к заранее задуманному фасаду (что является обычной практикой в наши более просвещенные дни), что в изобилии доказывается многими из самых благородных произведений, которые наши предки оставили нам в наследство.

Теперь, далек я от того, чтобы сказать, что эта честность подхода принадлежит исключительно готической архитектуре. Это не так. Это ведущий принцип всей истинной архитектуры; и я не сомневаюсь, более того, у нас есть неоспоримые доказательства того, что им руководствовались

греки и римляне, а также наши предки. Противоположная практика, по-видимому, является ошибкой скорее нашего времени, чем подлинных периодов классического искусства; но когда защитники возрожденного классического искусства используют ее в качестве возражения против средневековой архитектуры, мы имеем полное право указать на ее истинные принципы и показать, что это проявление здравого смысла настолько очевидно и разумно, что любой стиль искусства, который отвергает его, сам себя осуждает, отвергая простые требования разума; и, хотя я не считаю, что классическая архитектура заслуживает такого осуждения, она заслуживала бы его, если бы мы признали справедливыми обвинения, выдвигаемые против нее некоторыми из ее собственных защитников. В любом случае, со стороны готической архитектуры справедливо сказать, что в этом великом принципе подчинения внешнего дизайна внутренним требованиям она не только следует за великими стилями архитектуры, которые предшествовали ей, но и, по мнению ее противников, реализует великий утилитарный принцип даже в избытке.

Нет сомнений, что этот принцип превосходно гармонирует с гением готической архитектуры, вероятно, больше, чем с любым другим, и если те, кто считает его недостатком, желают навязать его исключительно нашему стилю, они не могут жаловаться, если мы, считающие его достоинством, по крайней мере, требуем для этого стиля львиную долю признания.

Я ни на минуту не спорю, что даже при следовании столь разумному принципу есть место для чрезмерности. Если мы будем использовать его как оправдание для небрежного планирования; если мы будем настолько заиклены на поиске оправданий для нерегулярности, когда тщательно продуманная планировка не дает для этого никаких оснований; или если мы будем игнорировать разумные способы избежать их, когда это можно сделать без ущерба для планировки, то мы явно подвергнемся обвинению в чрезмерности; но, с другой стороны, если мы будем избегать нерегулярности, делая две существенно разные части похожими друг на друга, жертвуя их практическими требованиями; если мы размещаем окна в неудобных или неприглядных местах в интерьерах наших комнат, чтобы они соответствовали некоторым окнам в противоположном крыле или чтобы сформировать регулярный ряд, не согласующийся с внутренними перегородками; если мы делаем фиктивные окна там, где они не нужны, или опускаем настоящие там, где они были бы полезны; или если мы мучаем и перемещаем наши комнаты, чтобы добиться однородности; или используем любой из тысячи трюков, которые слишком распространены среди нас, чтобы сделать наши экстерьеры однородными, когда наши интерьеры являются противоположностью; то, безусловно, мы виновны в гораздо более тяжком излишестве в противоположном направлении, поскольку преувеличение здравого смысла, несомненно, является более простительным грехом, чем его отказ. Как бы то ни было, готическая архитектура, правильно или неправильно, считает внутренние требования более важными, чем внешняя регулярность; располагает окна скорее с учетом внутренних помещений, чем внешних фасадов; и радуется тому, что внешний вид в некоторой степени отражает изменения в назначении внутренней планировки: но она не отвергает однородность, когда она совместима с правдой и полезностью, и не отказывается допускать тщательные художественные комбинации частей, если они подчиняются практическим требованиям или, по крайней мере, не противоречат им. Как я уже говорил, я считаю, что в этом он лишь отражает и более совершенным образом реализует принципы истинного классического искусства; и что, если эти принципы часто забываются или отвергаются, то в основном это является злоупотреблением современной эпохи. Однако это, без всякого сомнения, присуще той форме возрожденного классического искусства, которая нас окружает.

То же самое можно сказать и о правдивости в мелочах. Было бы несправедливо приписывать классической архитектуре презренные и бесконечные заблуждения нашего времени. Правда, они пронизывают и насыщают многие современные произведения этого стиля, и возрождение готической архитектуры каким-то образом привело к их разоблачению; но правдивость, которую мы с гордостью провозглашаем одной из ее величайших и ведущих черт, мы свободно признаем собственностью не одного стиля, а всей благородной архитектуры. [\[62\]](#)

Если бы время позволяло, я мог бы продолжить *рассуждения* о сущности рассматриваемого стиля, проявленной в разумном использовании, обработке и способах обработки различных материалов, а также различных видов художественного декора. Средневековый архитектор использовал материалы, которые были ему наиболее доступны, и адаптировал свой проект к их особенностям.

Если он использовал блоки из камня во всей своей работе или сочетал их с необработанным каменным камнем или щебнем, или если его здание было из кирпича, кремня или гальки, он изучал, как использовать их так, чтобы они хорошо смотрелись и усиливали эффект своей разнообразностью; в качестве примеров я приведу изысканные сооружения из камня и кремня в восточных графствах, и чередование блочного камня с тончайшим бутовым камнем в некоторых оолитовых районах; к домашней кирпичной архитектуре Норфолка, Северной Германии и Ломбардии; к деревянным сооружениям бесчисленных районов и городов; к разноцветным камням в зданиях Оверни; и, наконец, к великолепным мраморным сооружениям с их инкрустациями и мозаикой, которые восхищают нас в Италии. Основной принцип заключался в том, как наилучшим образом использовать материалы, предоставленные природой: там, где природа была скупа в своих дарах, даже внешняя штукатурка не презиралась, а использовалась по назначению; там, где она была щедра, в качестве строительных материалов использовались даже драгоценные камни, как в Праге, где есть часовня, интерьер которой облицован своего рода бутовым камнем из полированного аметиста, камни были разрезаны, но не обработаны, а неровные стыки были покрыты тисненым позолоченным покрытием.

В металлообработке каждый металл обрабатывался с учетом его достоинств и естественных характеристик.

В украшении — фрески, мозаика, гобелены, вышивка, тисненная кожа, металлообработка, эмали и т. д. — широко использовались, когда позволяли средства. По сути, ничего не отвергалось ни по причине простоты, ни по причине дороговизны, если это подходило для выполняемой работы и имеющихся средств.

Но, спросите вы, какова польза от поиска доказательств факта, который на первый взгляд кажется столь очевидным, что наши предки действовали разумно, занимаясь таким практичным делом, как архитектура? Я отвечу, что польза от этого двоякая. Во-первых, мы слишком утратили из виду *рациональную* основу архитектуры и необходимость действовать в соответствии с ней. Я не хочу вскрывать старые раны или возражать против других ошибок, в которых мы все виновны. Давайте каждый из нас проанализирует себя и спросит себя, насколько мы руководствуемся истиной и разумом в наших проектах; и если мы вынуждены признать свои упущения, то такой обзор, как тот, которым мы занимались, не может быть иным, как полезным — совершенно независимо от вопроса о том, в каком стиле мы работаем.

Во-вторых, несомненно, что мы находимся в переходном периоде нашего искусства, что мы недовольны настоящим и стремимся к измененному будущему, и что некоторые из нас следуют этой цели на основе возрождения стиля, о котором я говорил, в то время как в искусстве существует *инерция*, которую нелегко преодолеть и которая с неохотой поддается изменениям; насколько же важно для нас знать, что стиль, который мы возрождаем, сам по себе был основан, как и всякая хорошая архитектура, на твердой скале здравого смысла, и насколько важно для нашего успеха, чтобы мы возродили его на той же основе! Достигнем ли мы этой цели, делая только *то, что* делали наши предки? Ни в коем случае; скорее, как я уже говорил в одной из предыдущих лекций, давайте поступать *так, как* поступали они: то есть *действовать в соответствии с разумом*. Они тщательно подбирали все свои работы под различные цели. Давайте поступим так же, какими бы разнообразными ни были наши требования. Они делали свои дома удобными в соответствии со своими привычками; давайте сделаем наши дома такими же, учитывая значительно расширившиеся привычки. Они приветствовали каждое изобретение по мере его появления: давайте поступим так же с изобретениями нашего плодотворного века. Они

использовали все материалы, которые им попадались: давайте поступим так же со всеми материалами, которые современная наука или изобретательность предоставили в наше распоряжение; только давайте делать все это честно и в соответствии с разумом; например, если мы сталкиваемся с изобретением, подходящим для отделки поверхностей комнат, но лишенным конструктивной прочности, давайте использовать его в качестве отделки поверхностей, а не, как это слишком часто делается, изготавливать из него желоба и трубы и выдавать их за балки и колонны! Если мы восхищаемся сводчатой конструкцией, давайте обязательно использовать ее, но не будем подражать сводам терм Диоклетиана и Вестминстерского аббатства или куполам Пантеона или собора Святой Софии, сделанным из реек и штукатурки! Если мы хотим иметь гипсовые слепки древних памятников, давайте разместим их в наших музеях, но, ради всего святого, пусть наши здания будут настоящими!

Условия, которые должны быть предъявлены к нашей будущей архитектуре, независимо от того, будет ли она основана на классике или готическом ренессансе, или же, как и сейчас, будет продолжать утверждать свои соперничающие претензии, следующие: — безупречное и безоговорочное выполнение практических требований, будь то строительство, удобство или комфорт; столь же безоговорочное использование материалов, изобретений, механических и конструктивных приспособлений современности; способность к разумной экономии или разумной роскоши во всех степенях и пропорциях; характер, одновременно благородный и гармонирующий со страной и климатом, а также с национальными ассоциациями; совершенная свобода обращения, соединенная с совершенной правдивостью; и свободное признание родственных искусств в их высших и наиболее совершенных формах. Как было бы хорошо для искусства, если бы мы могли объявить перемирие между соперничающими стилями, в то время как сторонники каждого из них посвящают себя душой и телом реализации этих условий, столь очевидно требуемых разумом и здравым смыслом!

То, что готическая архитектура по своему духу хорошо подходит для объединения этих условий, можно судить по тому, что я показал вам в этой и предыдущей лекции. Она в высшей степени претендует на характер *свободы*. Свободна в использовании арочных или трапециевидных конструкций, в зависимости от того, что лучше подходит для каждого конкретного случая; свободна в форме своих арок, которые, в дополнение к тем, что используются в других стилях, принимают другие, превосходные формы, что позволяет им принимать все возможные пропорции высоты и пролета; свободна в своих сводах, которые имеют особые возможности для адаптации к любому возможному пространству и пролету; свободна в пропорциях, а также бесконечна в разнообразии своих колонн; свободна, как воздух, в скульптуре, которую она применяет к своим капителям, а также к другим архитектурным целям; свободный в уклоне крыш; в размере, количестве, форме и группировке окон; и, прежде всего, абсолютно свободный в планировке, в которой практические требования интерьера имеют бесспорное преимущество независимо от внешнего дизайна — кажется, что он не может быть иным, чем подходящим для эпохи, в которой свобода является главной целью во всем, что мы предпринимаем. Убежденные в этом, давайте посвятим себя этой задаче всем сердцем и всеми силами; давайте приложим все наши усилия, чтобы выбранный нами стиль действительно и абсолютно соответствовал потребностям и духу (насколько это здоровый и истинный дух) нашей эпохи; давайте применим к этой работе все наши умственные способности и будем основывать все, что мы делаем, на здравом смысле. Но позвольте мне не ошибиться: этого нельзя достичь простым абстрактным усилием ума: поэтому позвольте мне настоятельно призвать вас, студентов, использовать свой разум и здравый смысл другим способом и быть уверенными в том, что вы не сможете добиться успеха в практике искусства, если, в дополнение ко всем практическим соображениям, о которых я имел возможность упомянуть, вы не станете, в строгом смысле этого слова, художниками.

Отступление о окнах.

В предыдущих лекциях, рассказав только об истории нашей архитектуры до конца XIII века, я упустил из виду более поздние стили и, следовательно, в значительной степени развитие и прогрессивные изменения в оконном узоре. Однако это было так подробно рассмотрено во многих книгах и эссе, что я не особо сожалею об этом. Я признаюсь, что намеревался восполнить это упущение в последующих лекциях, но обстоятельства помешали мне это сделать.

Было бы приятно проследить историю оконных переплетов и сопутствующих им многочисленных деталей на протяжении оставшихся двух с половиной веков господства готической архитектуры — показать, как она развивалась от чисто геометрической системы Вестминстера, Ньюстеда и «ангельского хора» в Линкольне до более изящных переплетов «пасхального нефа» в Сент-Олбансе и часовни Св. Этельдреды в Холборне; и далее — в еще более мягкую красоту часовни Богородицы в Чичестере, залов в Пенсхерсте, Мейфилде, сторожевых башен аббатства Баттл и Св. Августина в Кентерберии, а также часовни Св. Ансельма и работы Де Эстриа в соборе там же; а затем снова к более плавному узору работ Алана де Уолсингхэма, пока он не утратил свою силу из-за слишком чувственных разветвлений и не был возвращен к энергичности строгими перпендикулярными работами Уайкхэма; и как это, в свою очередь, смягчилось в таких работах, как залы Кросби и Элтем, и снова перешло в изобилие стиля Тюдоров. Все это было бы очень приятно, но потребовало бы рассмотрения всех современных вариаций деталей и увеличило бы мои лекции до объема еще одного тома; кроме того, *я не читал таких лекций*. Моя задача заключалась в том, чтобы показать принципы, на которых *была основана* готическая архитектура и на которых она достигла своего ведущего развития, а не в том, чтобы проследить их до конечных результатов, при достижении которых многое из того, что привело к ним, было отброшено, как снимают леса после завершения строительства.

Однако я считаю необходимым, несмотря на то, что я игнорирую более обычный ход изложения истории оконных переплетов, дополнить свои лекции в этом месте некоторыми замечаниями об общей конструкции окон, применимыми в той или иной степени ко всем периодам средневековой архитектуры.

Наиболее обычная форма окна в арочном стиле — это просто проем в стене, покрытый бочкообразной аркой. Однако это, очевидно, не подходит для рассеивания света в интерьере, и этот недостаток, хотя и незначительный в случае большого окна в тонкой стене, становится серьезным, когда окно узкое, а стена толстая. Самый простой способ решить эту проблему — расширить косяки и арку окна, например, под углом 45 градусов, чтобы обеспечить рассеивание лучей света внутри помещения.

В английской архитектуре донорманнского периода этот прием () чаще всего применялся как внутри, так и снаружи зданий, когда стекло устанавливалось на значительном расстоянии от внешней поверхности или, возможно, на середине толщины стены ([рис. 154](#)). Это имело преимущество в виде расширении верха или арки, а также косяка, что позволяло пропускать больше света; преимущество часто увеличивалось за счет расширения внешней части арки *больше*, чем косяков, придавая ей форму капота и получая таким образом еще больше света ([рис. 155](#)). Окна, раскрывающиеся внутрь и наружу, можно увидеть в замковой церкви в Довере — некоторые из них не имеют арок, а имеют дубовые перемычки, раскрывающиеся вверх под углом около сорока пяти градусов ([рис. 156](#)). Окна с козырькообразной верхней частью можно увидеть в церкви Святой Троицы в Колчестере, церкви Клапхэм в Бедфордшире и многих других зданиях.

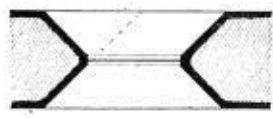


Рис. 154.

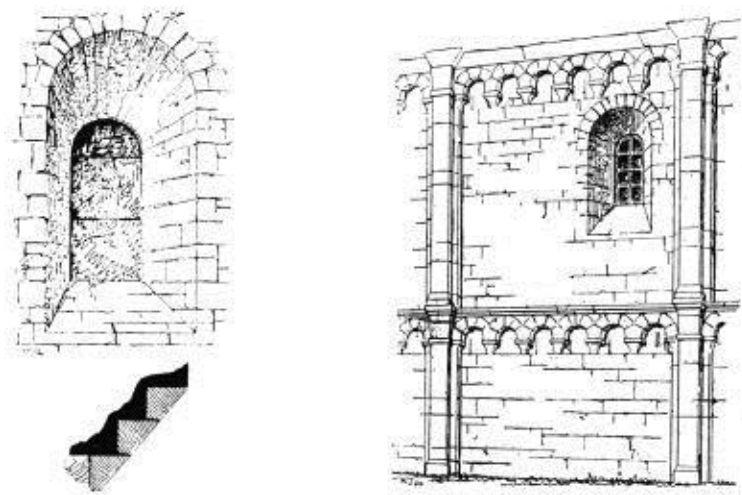


Рис. 155.

Рис. 157.

Рис. 156.

Окна с глубоким раскрытием можно также увидеть в части церкви Святого Пантелеимона в Кельне ([рис. 157](#)), построенной в X веке, и в боковых нефах церкви Бассе-Овр в Бове, построенной не позднее того же века, так что их можно считать характерной чертой раннего романского периода, предшествовавшего периоду, из которого развились наши средневековые стили. Во время подъема нормандского стиля чаще всего применялась другая система, при которой раскрытие косяков и арки было в основном внутренним. Ряд скромных деревенских церквей в задней части утесов Дувра имеют окна, в которых стекло находится на одном уровне с внешней стороной, а все скосы расположены внутри; многие церкви как в Нормандии, так и в этой стране отличаются от этого только тем, что имеют очень небольшой внешний скос, и даже когда внешняя сторона имеет валы, внутренний скос часто приближается к поверхности углубленного ордера.

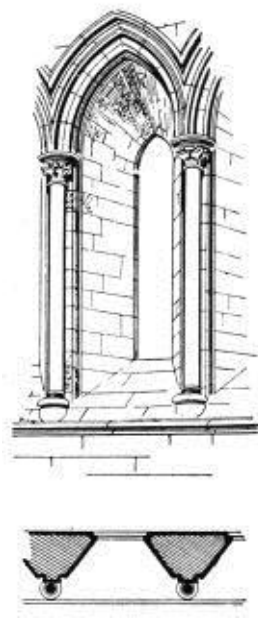


Рис. 158. — Хоровой хор, церковь в Бурге, Норфолк.

Эта чрезмерная ровность встречается реже по мере развития стиля, и в раннем английском стиле, хотя иногда, как в красивом хоре в Бурге в Норфолке ([рис. 158](#)), стекло иногда подходит очень близко к внешней стороне: обычно вокруг него остается как минимум несколько дюймов скоса.

В переходных работах, как в нормандском стиле, внутренний развал, часто очень большой ширины, обычно проходит по окружности арки концентрически; но в развитом раннем английском стиле

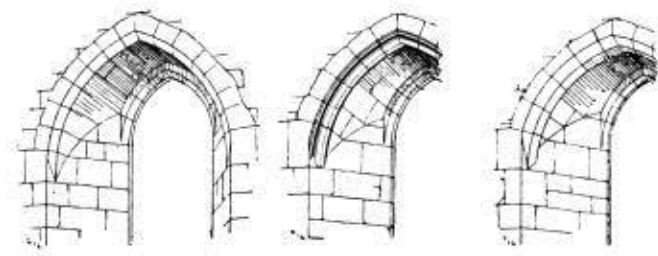
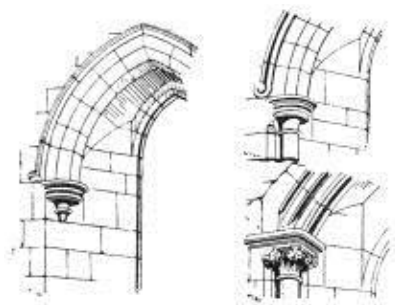


Рис. 159.

Рис. 160.

Рис. 161.



и в последующих стилях вводится особый вид внутренней арки, подходящий для тех многочисленных случаев, когда стеклянная плоскость находится гораздо ближе (как в большинстве случаев) к внешней, чем к внутренней поверхности стен. Простейшая форма этой внутренней оконной арки имеет вид бочкообразной (остроконечной) арки, которая начинается намного ниже, чем внешняя арка, что позволяет ей охватывать увеличенную внутреннюю ширину, не поднимаясь чрезмерно выше внешней арки, как это было в случае, когда раскрытие продолжалось вокруг внутренней арки. Эта арка по необходимости образовывала пересечение с внутренними раскрытиями. Ее край обычно был в самых простых образцах, облегченных фаской (рис. 159), которая часто заменялась лепниной (рис. 160); но гораздо более приятной отделкой было ребро, немного опускающееся от арочного софита, края которого были либо скошены, либо отлеплены с или без лепестки над ним (рис. 161). Если арка была слегка -сегментной, она переходила в косой откос косяка или могла опираться на консоль (рис. 162) или вал (рис. 163, 164), образуя таким образом очень приятную и живописную внутреннюю отделку окна.

Эта ребра обычно называют задней аркой.

Профессор Уиллис в своей статье *«Архитектурная номенклатура средневековья»* называет его «аркой Скоинсон» от французского слова *«escoinsons»*. Он также цитирует термин *«arrière voussure»*, вероятно означающий арку за ребрами.

Общее описание профессора Уиллиса, на которое я не ссылался, когда писал выше, звучит следующим образом: «Арка расположена так, чтобы нести внутреннюю поверхность стены. В простых примерах, таких как настоящий, это ребро гладкое и заканчивается у косяков, но в более сложных зданиях оно богато лепное, и к краям косяка добавляются вал с основанием, капителью и боковыми лепными элементами. Но эта конструкция в основном отличается от оконного узора. Эта арка имеет другой, больший пролет, чем верхняя часть окна, потому что расширение или амбразура косяков увеличивает проем внутрь. Она также имеет другую кривизну, и украшение двух несоединенных и разделенных гладкими расклепанными сторонами оконного проема, соединяющих их и опирающихся одним концом на узор, а другим — на ребро, представляет собой узкий свод или *выпуклость*, которая опять же не обязательно имеет ту же кривизну, что и несущие арки, но несет на себе верхнюю часть стены».

Далее он говорит: «Поэтому мы можем назвать упомянутый свод, ребро и вал; задний свод, заднее ребро и задний вал окна». Он также отмечает, что «в толстых стенах средневековых построек узорчатая решетка и ее остекление обычно располагаются гораздо ближе к внешней поверхности стены, чем к внутренней». Это последнее замечание обращает наше внимание на важное различие, по которому можно классифицировать почти все средневековые окна, а именно: те, у которых стеклянная плоскость находится на середине толщины стены или близко к ней, и те, у которых, как говорит профессор, она «находится гораздо ближе к внешней поверхности, чем к внутренней».

Как я уже показал, это различие возникло довольно давно и в более ранние века было характерным скорее для «саксонских», чем для нормандских окон. Однако в классе, в котором стекло было ближе к внешней стороне, чем к внутренней, до примерно 1200 года внутренняя арка была концентрична с внешней, но изобретение задней арки и сопутствующих элементов устранило это и установило четкое и очевидное различие между этими двумя большими классами окон.

Обычай иногда размещать стекло на середине толщины стены ни в коей мере не был отменен, а, напротив, сохранялся во всех стилях; но при его принятии почти всегда продолжала использоваться старая система, при которой внутренняя арка была концентрична внешней, что более четко обозначало большую разницу между двумя типами окон. Выбор между ними стал просто вопросом вкуса и затрат; все стили признавали оба типа одинаково допустимыми и правильными.

Эти две системы можно различить как окна *с задней аркой* и окна *с проходной аркой*, т. е. те, в которых внутренняя арка отличается от внешней, и те, в которых одна и та же арка проходит *через* стену, более или менее одинаково проявляясь на внешней и внутренней сторонах.

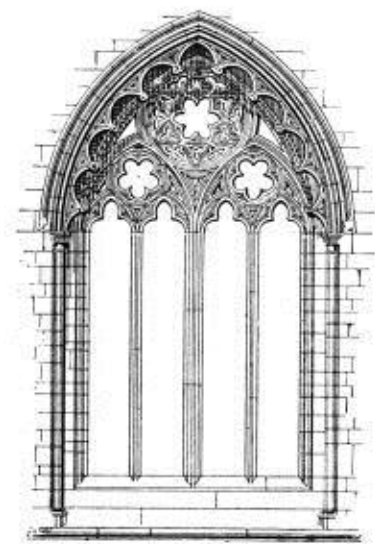


Рис. 165. Церковь Бротон, Оксфордшир.



Рис. 166. — Крайстчерч, Хэмпшир. Северный трансепт.

В толстых стенах и богатых работах часто встречается еще один ряд сквозных арок внутри ряда узоров, или, скорее, внешний ряд появляется снова внутри. Задняя арка иногда имеет заостренные вершины, как в окне в Бротоне, Оксфордшир ([рис. 165](#)), а промежуточное пространство иногда имеет крестообразную форму, как в некоторых окнах в Солсбери и Крайстчерче ([рис. 166](#)), или богато украшено панелями, как в некоторых окнах в Вестминстере. В некоторых случаях место задней арки занимает отчетливый узор, как второе окно перед настоящим. В большинстве случаев это идеальный узор из перекладин, в то время как само окно имеет узор из пластин, как можно видеть на некоторых окнах в Стоун-Черч, Кент ([рис. 167](#)), и как когда-то существовало в гораздо большем масштабе в капитульной зале в Тинтерне (). Здесь я могу упомянуть, что узор окна всегда рассматривается как *арочный порядок*; и, хотя соответствующий порядок в косяке находится в массиве с косяком до начала свода, узор, как и другие арочные порядки, отделен непрерывным соединением от порядка над ним.



Рис. 167. Каменная церковь, Кент.

Наиболее распространенным типом проходного окна является окно, в котором стекло расположено посередине толщины стены, а внутренняя часть окна является простой копией его внешней части. Однако это ни в коем случае не является обязательным или постоянным, поскольку стекло часто бывает либо более, либо менее утопленным, а внутренние лепные украшения и т. д. не всегда похожи на внешние, так что наличие или отсутствие отдельной внутренней арки является более четким отличием. Однако встречаются и промежуточные варианты, в которых внутренняя арка, отделенная по конструкции, тем не менее является концентрической по отношению к внешней арке. В других отдельное существование внутренней арки обусловлено наличием трифория, который в окнах клерестории приводит к некоторым изменениям дизайна по сравнению с обычным типом. В других задние арки не только концентричны, но и настолько близки к внешней арке, что практически сливаются с ней. Однако эти два типа в большинстве случаев легко различить.

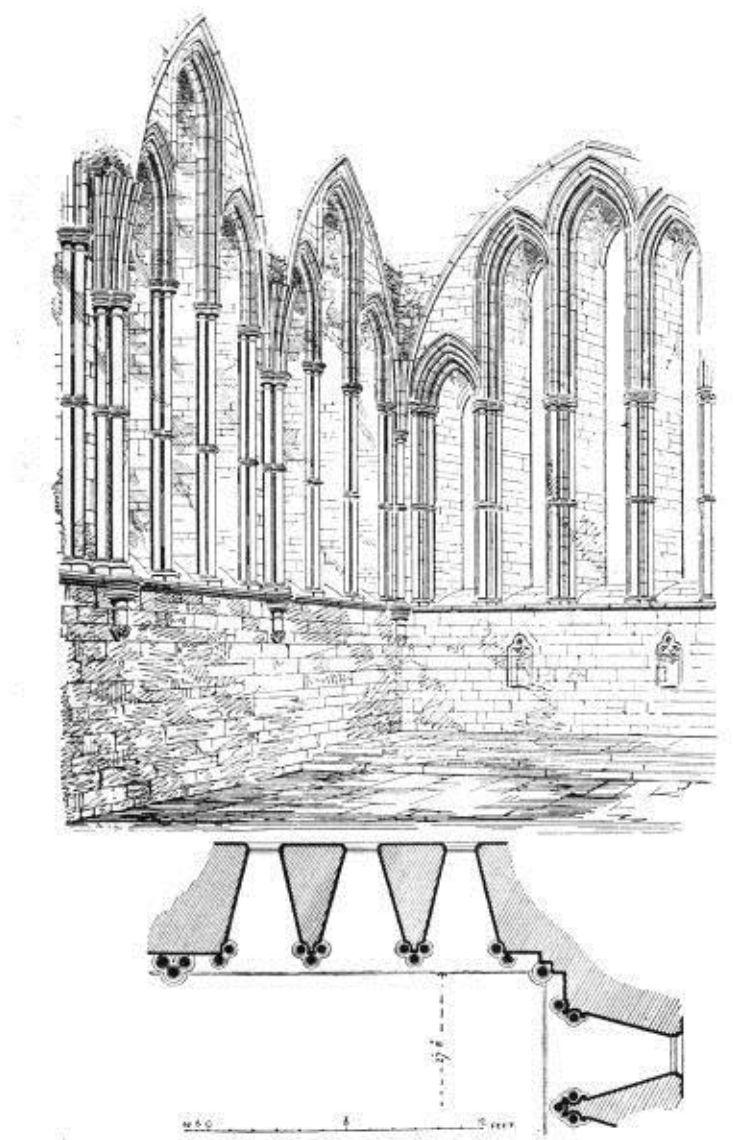


Рис. 168. — Хоровой хор, монастырь Брекон.

Один из самых ранних примеров задней арки, который я помню, находится в восточной части монастыря Тайн-Маунтс.^[63] Он выполнен в переходном стиле, и ярко выраженное отделение внутренней арки от внешней в значительной степени обусловлено большой толщиной стен. Стекло, возможно, в четыре раза дальше от внутренней стороны, чем от внешней.

Прекрасная серия образцов находится в алтаре монастыря Брекон (рис. 168), где разделение между внешней и внутренней аркой, а также глубина стекла от внутренней поверхности также очень велики. Большинство ранних английских окон, встречающихся в церквях обычного типа, относятся к этому классу. Среди ранних английских зданий, в которых окна в основном относятся к типу «gere-arch», можно упомянуть Солсберийский собор, аббатство Уитби, Храм-церковь (восточная часть), Часовню девяти алтарей в Дареме, работу Трампингтона (^[64]) в Сент-Олбансе, хор Бреконского монастыря, восточные часовни в Винчестере (рис. 169), капитульный зал в Оксфорде, хор аббатства Фонтейнс и т. д. Среди зданий того же стиля, в которых преобладают окна типа «through-arch», можно упомянуть трансепты в Йорке, хоры в Карлайле, аббатство Риво, капитульный зал в аббатстве Фернесс (рис. 170), большую часть работ в Линкольне, аббатство Киркхэм и т. д.

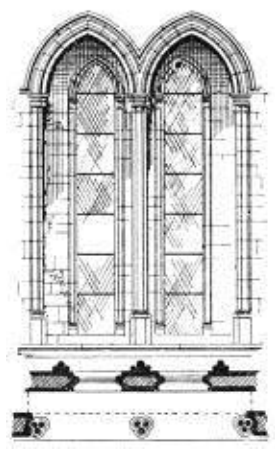


Рис. 169. — Винчестерский собор. Работа Де Люси.

Среди зданий, переходных между ранним английским и декоративным стилями, или очень ранним декоративным стилем, можно назвать Вестминстерское аббатство (за исключением капитульной залы), аббатство Тинтерн, восточные части

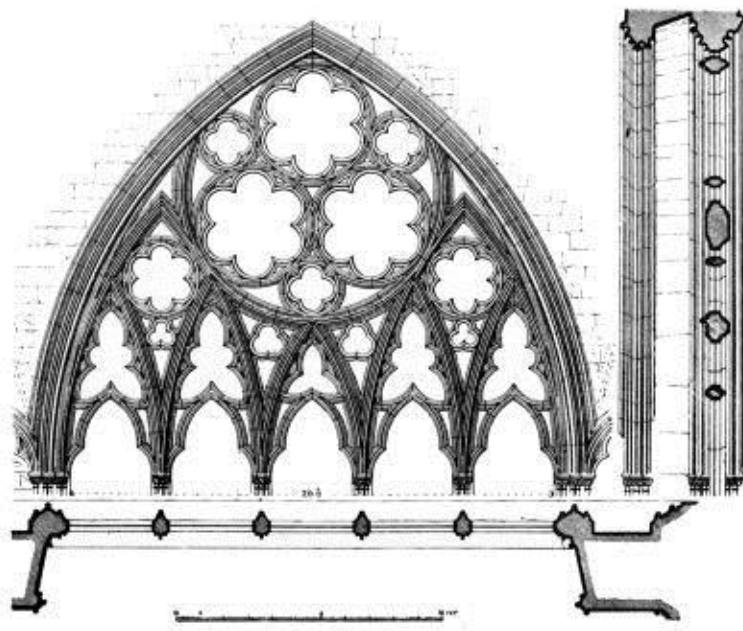


Рис. 172. — Часовня Св. Этельдреды, Эли-Плейс, Холборн. Восточное окно.

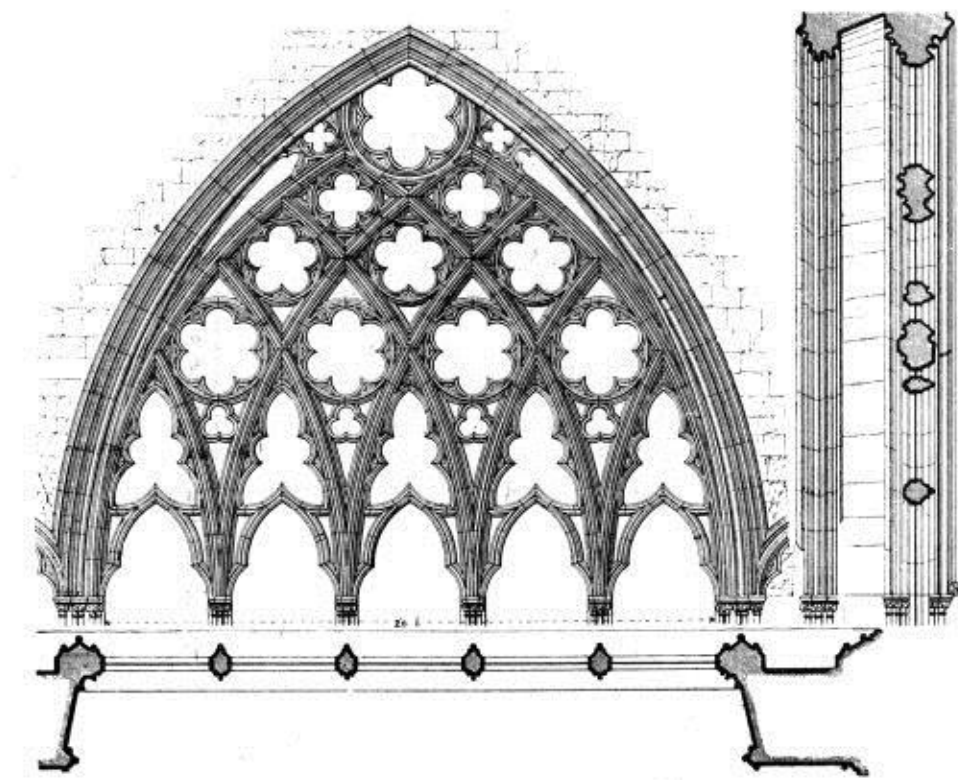


Рис. 171. — Часовня Св. Этельдреды, Эли-Плейс, Холборн. Западное окно.

аббатства Св. Албана, прекрасной церкви тамплиеров в Темпл-Балсале, часовни дворца епископов Или в Холборне (рис. [171](#), [172](#)), хора аббатства Дорчестера, зала епископов в Уэллсе, хора часовни Мертон в Оксфорде и т. д.

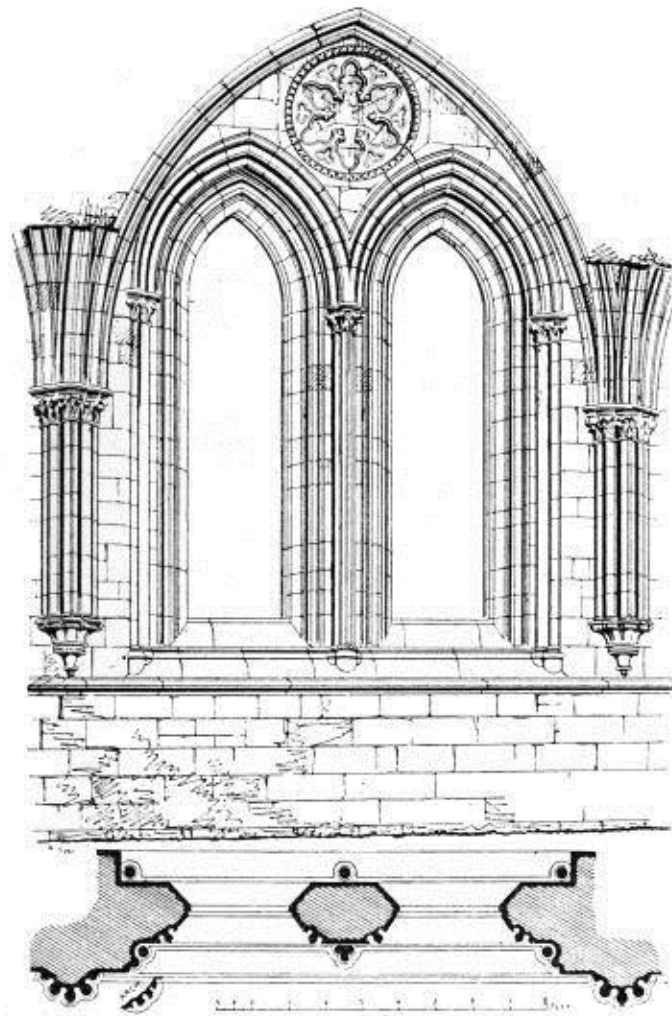


Рис. 170. — Аббатство Фернесс, один пролет капитульного зала.

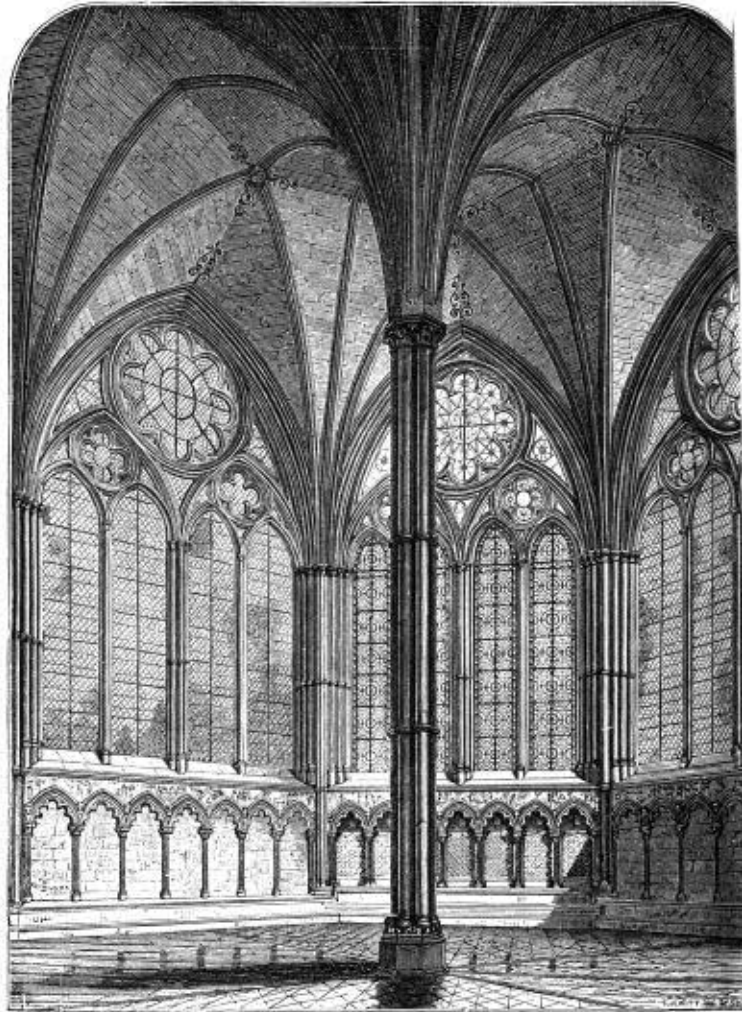


Рис. 173. — Зал капитулы, Солсберийский собор.

Среди зданий того же периода, в которых преобладают сквозные арочные окна, можно назвать капитульные залы в Вестминстере и Солсбери ([рис. 173](#)), более поздние части Линкольна, хоры в Селби и Гисборо, хор аббатства Святой Марии в Йорке, большую часть декоративных работ в Йоркском соборе, Эксетере и т. д. В более поздних работах в стиле «декорированный» преобладает та же свобода выбора, что и в зданиях в стиле «перпендикулярный», хотя по мере приближения к более поздним датам «сквозные арки» в целом становятся более распространенными.

Если рассматривать все стили в совокупности, то задний свод, или в более ранних работах более широкий внутренний развал, встречается гораздо чаще, вероятно, потому что он менее затратен, чем другая форма; и хотя при использовании «сквозной арки» стекло обычно устанавливается глубже от внешней поверхности, чем при использовании задней арки, и часто находится ближе к центру стены, это часто не так, как, например, в восточных окнах в Киркхэме, где внутренняя глубина намного больше, а в некоторых случаях меньше, чем внешняя. В целом можно сказать, что система задней арки более эффективна внутри, в то время как другая система дает большую свободу для внешней глубины косяков и арки. Обе системы одинаково доступны архитектору, который может использовать обе, если пожелает, в одном здании, и осуждать любую из них было бы равносильно уничтожению важнейшего элемента архитектуры.

ЛЕКЦИЯ VIII.

О практическом изучении готической архитектуры.

Очевидное невежество или пренебрежение тех, кто практикует готическую архитектуру — Верность другим — Стили следует изучать на примере древних зданий — Наши знания должны постоянно обновляться и пополняться — Советы студентам — Изучение Линкольнского собора, Кентерберийского собора и примеров в Лондоне — Библиотеки и музеи в Лондоне — Зарубежные поездки — Примеры в Париже и других частях Франции — Германия, Италия, Испания и т. д.

Поскольку прошло шесть лет с тех пор, как я в последний раз читал лекции в этом месте, и девять лет с тех пор, как я прочитал первую из короткой серии лекций, крайне маловероятно, что кто-либо из студентов, перед которыми я имею честь выступать, присутствовал на каком-либо из этих мероприятий. Если бы эта серия была полной, я, возможно, поступил бы лучше, в некоторой степени повторив ее; но так как это не так, и поскольку проведение дополнительных лекций для новой аудитории было бы нелогичным, я решил напечатать свои прежние лекции, раздать их студентам-архитекторам и повторно продемонстрировать сопровождавшие их иллюстрации; таким образом, зная, что те, кто счел это целесообразным, возможно, уже прочитали то, что я сказал, я могу свободно продолжать, как если бы моя аудитория не изменилась.

Здесь я хотел бы упомянуть, что я выступаю перед вами только благодаря тому, что мой друг г-н Смирк (который в течение пяти лет так умело и неустанно выполнял обязанности профессора архитектуры) счел необходимым, по крайней мере в этом году, уйти с этой должности, и мне было предложено сделать что-нибудь — пусть даже самое незначительное — чтобы не допустить прекращения занятий по архитектуре в этом году. Поэтому я взял на себя проведение двух лекций, просто в качестве извинения за более обременительные обязанности профессора в период между лекциями, и прошу прощения, если манера, в которой я выполняю эту временную обязанность, столь же сомнительна, как и сама обязанность.

В своих предыдущих лекциях я сначала постарался обосновать необходимость особого изучения и внимания к готической архитектуре; затем, в серии из четырех лекций, я довольно подробно проследил историю ее развития от более ранних и грубых форм романского стиля — через различные процессы усовершенствования, которые привели этот стиль к высшему состоянию совершенства, — и через великий процесс перехода, в результате которого он постепенно и систематически превратился в готический стиль: не из-за простого изменения вкусов или моды, как я показал, а из-за строго логических и практических причин, сопровождавшихся горячей и неустанной решимостью поднять искусство до высшего совершенства, которое позволяли обстоятельства того времени; затем я показал, как остроконечный стиль, однажды зародившись, развился в совершенную и великолепную архитектуру середины XIII века.

Я не проследил историю готической архитектуры в последующих этапах, поскольку моя цель была скорее *моральной*, чем чисто *исторической*, и я хотел скорее показать славную серьезность народа, который, развивая новую цивилизацию, усердно продвигал, параллельно с ней, создание нового стиля архитектуры, чем дать историю последовательных изменений, через которые прошла эта архитектура. Поэтому, когда я проследил развитие этого стиля до его кульминации, я оставил чистую историю и завершил серию двумя лекциями о *рациональной* основе этого стиля, показав, как каждая форма, которая характеризовала его в лучшие дни, была продиктована не модой или прихотью, а *разумом*.

Теперь, после длительного перерыва, когда меня попросили добавить две лекции к моей серии, я выбрал в качестве темы практическое изучение готической архитектуры, ее реальное применение и адаптацию к требованиям нашего времени.

Начиная с изучения стиля, на первый взгляд ничего не кажется столь очевидным, как то, как получить знания по такой теме; более того, вы можете почувствовать себя озадаченными, думая, что можно сказать по столь простому вопросу. «Конечно, — можете сказать вы, — если человек хочет получить знания по предмету, который так тщательно исследован, так популярен и так широко представлен публике, как это было в течение многих лет с готической архитектурой, то в этом нет никакой сложности, и не стоит тратить час на прослушивание лекции по столь очевидному вопросу». Как же тогда, можем мы спросить в ответ, так много архитекторов возводят

готические здания, один взгляд на которые достаточно, чтобы показать, что они не знают стиля, в котором они якобы работают? — что мы видим на каждом шагу попытки усовершенствования стиля, которые выдают полную незнание его азов? — и что хуже всего, мы видим, *как восстанавливаются* драгоценные остатки средневекового искусства — о, позор за неправильное название! — людьми, которые никогда не задумывались над этим вопросом достаточно, чтобы даже в малейшей степени оценить ценность сокровищ, вверенных им с такой ложной уверенностью, или чтобы составить самое отдаленное представление о своем собственном невежестве? Конечно, этого достаточно, чтобы доказать, что изучение готической архитектуры не понимается или серьезно игнорируется теми, кто предполагает, что знает ее и осмеливается практиковать.

И обратное также верно: более или менее совершенный успех многих других доказывает, что истинный путь известен и что определенное число людей верно следует по нему. Моя цель в том, что я хочу сказать, заключается, пожалуй, скорее в том, чтобы побудить каждого из вас быть в числе этих людей, чем в том, чтобы давать какие-либо, кроме самых банальных и самоочевидных, советы относительно того, по какому истинному пути я прошу вас идти.

Во-первых, само собой разумеется, что готической архитектуре можно научиться только на *старых примерах*. Я заметил, как бы абсурдно это ни казалось, что многие молодые архитекторы, по-видимому, считают, что ей можно научиться из книг и, глядя на современные здания, и на самом деле уделяют мало внимания первоисточникам всей нашей информации. Конечно, каждый студент должен использовать *все* доступные ему ресурсы, и было бы абсурдно недооценивать помощь книг; также разумно смотреть на работы таких современных архитекторов, которые заслуживают доверия; но нет другого источника, из которого можно было бы *действительно изучить* этот стиль, кроме *старинных образцов*, и им невозможно уделить слишком много внимания.

Далее я хотел бы отметить, что изучение старинных образцов должно быть *непрерывным*. Это не курс обучения, который нужно пройти в течение определенного времени, а затем завершить, но процесс, который должен продолжаться бесконечно на протяжении всего вашего обучения, чтобы постоянно *обновлять* и *пополнять* ваши знания. При изучении классической архитектуры, хотя знания и вдохновение черпаются из оригинальных примеров, эти примеры настолько далеки от нас, по крайней мере в этой стране, что, как правило, изучать их можно только один или два раза за всю жизнь. К счастью, с образцами средневекового искусства дело обстоит совсем иначе: они окружают нас повсюду, куда бы мы ни пошли; это ранние памятники нашей страны, произведения наших предков, и их изучение — это не результат одного сильного усилия в определенный период нашей жизни, а постоянно обновляющееся занятие, источник, к которому мы можем возвращаться снова и снова, когда чувствуем потребность в его освежающем влиянии. Хотя это и является неоценимым преимуществом, оно *может* оказаться соблазном к небрежности, поскольку мы склонны упускать возможности, которые всегда находятся под рукой, поэтому мы не должны полагаться на эти бессистемные глотки в качестве основного источника питания, а должны *пить глубоко и долго*, когда у нас есть такая возможность; и я особенно настоятельно призываю *вас* сделать это *сейчас* — в дни вашей молодости, пока вы еще не обременены заботами о делах, пока ваши чувства свежи, а мысли свободны. *Сейчас* самое время накопить большой запас знаний, которые должны стать основным источником вашей будущей жизни, и *без* которых скудные и поспешные глотки, полученные при случайных возможностях, будут бесполезны, но *после* чего они станут средством постоянного обновления и добавления новой жизни к уже имеющимся знаниям (). Мы можем сказать об этом, как и о других областях изучения:

Пейте до дна или не пробуйте пиерийский источник».

Условия, в которых приходится вести исследование, в некоторой степени исключают возможность его строго систематического проведения. Мы вынуждены изучать здания, независимо от их возраста, по мере того, как они попадаются нам на пути; и каждое здание, которое мы посещаем, скорее всего, относится к разным эпохам и подвергалось более или менее радикальным изменениям; так что нам практически запрещено систематизировать наши исследования по какому-либо принципу, хронологическому или иному. Фактически, мы должны брать примеры в том виде, в каком они нам попадаются, и лучший метод, когда мы отправляемся в поездку с целью рисования, — это, вероятно, сосредоточить свое внимание на конкретном районе и следовать по нему, город за городом и деревня за деревней, в зависимости от удобства или предварительной информации, посещая и тщательно изучая *все* достойные объекты, которые попадаются нам на пути.

Ничто не может быть более приятным, чем эти экскурсии. Если вы заранее знаете, с чем вам, вероятно, придется столкнуться, само ожидание того, что принесет вам каждый день, добавит вам аппетита к архитектурному наслаждению; а если вы не знаете, какие интересные объекты могут встретиться вам на пути, само предположение о них добавит удовольствия к поиску.

Здесь, возможно, вы попадаете на место какого-нибудь знаменитого монастыря, менее счастливого в дни своего разрушения и заброшенности, чем некоторые, которые стали излюбленными местами художников. Возможно, он веками был каменоломней района, и теперь только один фронтон с высокими стрельчатыми окнами показывает величественные масштабы древней церкви. Здесь, возможно, над землей не осталось ничего, кроме оснований колонн; далее стена поднимается до высоты оконных косяков и показывает аркады стен; а там стена прохода сохранила дверные проемы, ведущие в монастырский двор — теперь фермерский двор — на восточной стороне которого вы найдете три красивых арки, центральная из которых составляла подход к капитульной зале, и вокруг этого монастырского двора вы все еще можете проследить план трапезной и других монастырских построек. Но, несмотря на скудность и нынешнюю скромность руин, вы обнаружите, что детали отличаются высочайшим уровнем художественного совершенства. Основания утраченных колонн имеют самые тщательно проработанные профили, несколько сохранившихся дверных проемов являются идеальными образцами богатой, но не вычурной детализации, а арки, возможно, входов в капитульную зал отличаются самой элегантной и тщательно проработанной красотой. При изучении и измерении плана можно увидеть, что его расположение и пропорции являются самыми совершенными; и, хотя *на месте* осталось сравнительно мало, земля здесь и там усыпана обломками надстройки, по которым можно проследить конструкцию большей части того, что рухнуло, а ограды и сельскохозяйственные постройки вокруг являются идеальными хранилищами лепнины, капителей и фрагментов узоров или сводов, по которым можно изучать детали почти так же плодотворно, как и по идеальному зданию.

В соседней деревне вы, возможно, найдете церковь самых скромных размеров и самой непритязательной архитектуры, но в ее простых деталях вы обнаружите доказательства того, что она была построена монахами соседнего монастыря (), и почувствуете, что, несмотря на свою простоту и непритязательность, они были спроектированы столь же мастерской рукой, как и сама аббатская церковь, и заслуживают того, чтобы их тщательно изучали, подробно зарисовывали и измеряли. Далее вы обнаруживаете церковь благородных размеров, в которой прослеживаются работы многих эпох. Внутренние колонны и аркады свидетельствуют о периоде, только что выходящем из романского стиля, хотя его грубость была полностью отброшена, а лепнина, напротив, отличается величайшей утонченностью. Пресвитерий, возможно, относится к более позднему раннему готическому стилю, а боковые нефы, клересторий и башня — к более поздним

периодам; а перегородки и несколько сохранившихся старых сидений являются образцами дубовой резьбы XV века. Здесь и там в углах можно найти энкаустические плитки, на некоторых из которых можно узнать узоры, которые вы видели на месте разрушенного аббатства. В верхних частях оконных проёмов и разбросанных среди простых стекол вы найдёте фрагменты стекла, которые украсили бы любую эпоху и которые наши художники-стекольщики могли бы изучить, вместо того чтобы с презрением отбрасывать их, чтобы освободить место для мемориала недавно умершему сквайру.^[65] *Сиделия* в алтаре и *пискины* как там, так и в боковых нефх — все они являются объектами, достойными самого тщательного изучения, а каждая дверь и каждое окно в той или иной степени заслуживают вашего внимания.

В другом месте вы, возможно, найдёте меньше интересного в церкви, поскольку она прошла через руки архитектора, известного в графстве своей успешной разрушительной деятельностью, но вы найдёте другие интересные объекты. Здесь находится старинный особняк, который, хотя и построен в основном в якобинском стиле, сохранил следы ранних и редких периодов домашней архитектуры. Его более поздние части также заслуживают вашего внимания: его кирпичные дымоходы обладают красотой, которую современные архитекторы тщетно пытаются повторить; фасады с фахверковыми фронтонами являются образцами деревянного строительства; внутри есть остатки дубовых панельных потолков, обшивки стен, дверей, возможно, с лепными дубовыми коробками, простых, но хорошо спроектированных дымовых труб и всевозможных мелких деталей, которые заслуживают тщательного и внимательного изучения, независимо от их возраста, поскольку архитектура наших старых домов часто даёт ценные подсказки, даже в самых поздних периодах. Окрестные коттеджи также, кажется, отдают дань уважения более величественному зданию, демонстрируя то хороший деревянный фронтон, то пропорциональный кирпичный дымоход; действительно, я бы посоветовал туристу-архитектору никогда не пренебрегать архитектурой коттеджей наших деревень, а обращать внимание на каждый фрагмент, уцелевший от времени, поскольку они очень полезны и поучительны, и, можете быть уверены, они не просуществуют ещё долго.^[66]

В другой деревне вы, возможно, обнаружите, что церковь была местом захоронения какой-нибудь знаменитой семьи из давних времён. Под низкими арками в проходах, теперь почти скрытыми высокими скамьями, вы найдёте скрещенные ноги статуй ранних членов семьи, возможно, из дуба, с выдолбленной нижней частью, чтобы предотвратить их деформацию; и если вы внимательно посмотрите на эти статуи, то обнаружите, что они далеко не такие грубые образцы скульптуры, как могут предположить наши современные критики. В их позе вы обнаружите достоинство и суровую благородность, которые нашим скульпторам было бы не так легко повторить, в то время как кольчуга с её жесткими линиями и льняной сюртук с его более тонкими складками выполнены с такой правдивостью и чувством, что показывают, что человек, который их создал, обладал как душой, так и рукой художника. Они достойны того, чтобы быть тщательно нарисованными, хотя для этого требуется много времени. Я слышал, что Стодарт потратил целую неделю на одну такую фигуру! В той же церкви есть, пожалуй, одна или две женские фигуры, чьи драпировки и позы напоминают фигуру королевы Элеоноры в Вестминстере, а также одна или две латунные пластины, которые скорее стоит *скопировать*, чем стереть, поскольку цель этих поездок не только в том, чтобы заполучить изображения предметов искусства, с которыми вы сталкиваетесь, но и в том, чтобы практиковаться и тренировать свою руку и глаз, изучая их на практике.

Затем, проходя по графству, вы обнаруживаете другие объекты, столь же достойные внимания, как, например, старые мосты, которые здесь и там разрешили оставить графские магистраты и которые путешественники редко замечают, потому что проходят *по* ним. Деревенский крест или крест на церковном дворе, ворота кладбища, иногда даже голубятня () — все это заслуживает вашего внимания; и там, где церковь, как правило, скромна и, возможно, опустошена в результате разрушений, совершенных в результате древнего невежества или современной самонадеянности, все же могут остаться дверной проём, колонна, одно или два окна, достойные внимания. В одном

месте вашу интерес больше всего привлечет башня, в другом — деревянные крыши, в третьем вы сможете насладиться резными перегородками, хорами и богатыми сиденьями в нефе, а в четвертом главной достопримечательностью могут быть витражи. В одном туре вы можете посетить ряд простых церквей, таких как церкви Эссекса, которые под непритязательным внешним видом часто содержат некоторые из самых полезных и ценных произведений; или, продвигаясь дальше в восточные графства, вы можете посетить прекрасные церкви Саффолка и Норфолка с их величественными деревянными крышами, красивыми сиденьями и, во многих случаях, богато и художественно раскрашенными и тиснеными экранами; или, выбрав другое направление, вы можете проследить величественный путь церквей Нортгемптоншира и Линкольншира с их очаровательными башнями и шпилями. Действительно, в каком бы направлении вы ни отправились, ваши усилия будут вознаграждены новыми и разнообразными впечатлениями; и в каждом из них я бы настоятельно рекомендовал вам зарисовывать все, что вам покажется достойным внимания, будь то в церкви, замке или коттедже, не упуская скромную кирпичную дымовую трубу, кирпичный, каменный или деревянный фронтон, или даже тисненую штукатурку восточных графств.

Во всем этом процессе обучения вам очень поможет память о вашей практической работе в офисе. Вы вспомните загадочные вопросы, которые возникали у вас при проработке деталей, и будете искать их решения в оригинальных работах. Как фронтон прохода соединяется с карнизом? А как с парапетом? Как деревянные нависающие карнизы соединяются с каменным фронтоном? А как это делается с каменными карнизами, или когда карнизы деревянные, а стропила крыши видны через фронтон?^[67] Всевозможные мелкие вопросы, подобные этим, наверняка возникали у вас на практике и оставались в вашей голове как сомнительные моменты, но они могут быть решены многими естественными и приятными способами во время путешествий по старым образцам — за исключением, конечно, тех случаев, когда современный «реставратор», невинный как младенец и не имеющий никаких подобных сомнений, сровнял все под свой собственный тариф. Во время таких поездок будьте предельно внимательны и тщательно зарисовывайте все *редкие* образцы, которые вам встречаются, такие как остатки крыш и других деревянных конструкций XIII и XIV веков, фрагменты расписного стекла, образцыковки, старинные ширмы и скамьи, избранные образцы резьбы по дереву или скульптурных фигур, следы настенных украшений, иллюминации ширм и т. д., а также расцветку крыш. Неумолимая рука так называемого реставратора опустошила и по-прежнему с энтузиазмом опустошает целые районы, избавляя их от этих бесценных свидетельств древнего искусства; и уже одно это, независимо от их высокой внутренней ценности, делает вдвойне важным тщательное запечатление тех немногих сохранившихся реликвий. И всегда помните, что такие изображения, чтобы быть действительно ценными, не должны быть просто поспешными заметками, а, по возможности, тщательными измеренными чертежами.

До сих пор я предполагал, что ваша экспедиция по рисованию эскизов носит чисто сельский характер, а примеры, по которым вы учитесь, в основном соответствуют масштабу, который мы находим в деревнях. Теперь я перенесу воображаемого туриста в противоположную крайность и предположу, что он посвящает себя одному из наших величайших соборов, например, *Линкольнскому*. Здесь ситуация сильно меняется, потому что он не получит большого пользы, если не сядет, решительно и надолго, и не пройдет длительный курс тщательного и скрупулезного изучения, не обязательно всего собора, но, по крайней мере, тех частей, которые выбраны для особого внимания. Лучше всего сразу по прибытии снять жилье поблизости и договориться с церковным сторожем о доступе в разумные часы, получив, если необходимо, *карт-бланш* от властей, чтобы ходить, куда хотите, и в подходящее время делать, что хотите.

Если вы поставили перед собой задачу отследить и изучить, шаг за шагом, ход архитектурных изменений от нормандского завоевания до конца средневековья, то для этой цели мало найдется мест, более подходящих, чем Линкольн: на самом деле, я помню только одно звено до середины XIV века, которое отсутствует в цепочке, и то не полностью.

В башнях двух церквей в нижней части города вы найдете образцы того, что можно справедливо назвать *саксонским*, хотя и относящимся к эпохе Завоевателя; ведь когда он изгнал старых жителей из верхней части города, чтобы освободить место для своего собора и замка, они построили для себя церкви в своей старой архитектуре внизу холма, в то время как его люди работали над «новым способом строительства» наверху. Примеры этого «нового стиля» вы найдете на западном фасаде, и они выглядят отнюдь не новыми (за исключением попыток в настоящей главе придать им такой вид^[68]). И если их поверхность поколеблет вашу веру в их подлинность, вы найдете *внутри* некоторые части, когда-то внешние, но в течение шести веков заключенные в раннеанглийскую пристройку, в которой вы не усомнитесь, что это работа старого Ремигия.

В центральном проходе вы увидите более позднюю норманнскую архитектуру, а в боковых проходах — поистине изысканные образцы последнего и наиболее утонченного периода романского стиля, непосредственно предшествовавшего его переходу в готический стиль; и вы увидите, что та же самая архитектура продолжается вверх по нижним ярусам башен.

Здесь, насколько я помню, происходит единственный *разрыв*. Я не помню ни одного из тех ранних образцов раннего готического стиля, особенной чертой которых является квадратный абак, и о которых я так много говорил в предыдущих лекциях, таких как тот, который преобладает в аббатстве Байленд и который можно увидеть в таком совершенстве у входа в капитульную зал аббатства Святой Марии в Йорке.^[69] Два поздних нормандских портала, о которых я только что упомянул, следуют за ним, а работа, о которой я расскажу далее, настолько близка к нему, что отличается только формой абак, но точный стиль отсутствует, его место занимает почти уникальный вариант раннего готического стиля, который я бы посоветовал вам специально изучить. Я имею в виду работу епископа Хью, которая составляет основу восточного транспта с его пристройками, хором и половиной восточной стороны большого транспта. На первый взгляд эта работа выглядит как полностью развитый ранний готический стиль, и ее дата, которая заканчивается в 1200 году, кажется анахронизмом; но при более внимательном рассмотрении можно обнаружить, что это предшествующее качество ограничивается абакими колонн, которые почти все круглые. Во всех других деталях детали соответствуют своей дате и явно принадлежат к раннему варианту стиля. Лепнина имеет тот особый красивый и тщательно проработанный профиль, который мы не находим ни в одном другом периоде, и заслуживает вашего самого тщательного изучения; действительно, я не знаю ни одной работы, которая бы лучше окупила трудоемкое и точное измерение ее деталей.

Я намеревался тщательно описать разнообразные красоты Линкольна. Однако я помню, что в одной из моих ранних лекций я долго останавливался на этом соборе, и я не должен повторяться; но, проведя в последнее время почти неделю в тщательном изучении его деталей, я хочу, исходя из личного и недавнего опыта, настоятельно рекомендовать вам его. Как я уже говорил в упомянутой лекции, в нефе вы найдете один из лучших образцов полностью развитого и типичного раннего английского стиля, а в его восточной части, пожалуй, самый прекрасный образец его позднейшей формы. Пасхальный гроб — прекрасный образец раннего декоративного стиля примерно того же периода, что и кресты Элеоноры, а спящие солдаты под ним — очаровательные скульптурные произведения; хоровая перегородка — превосходный образец позднего декоративного стиля, а скамьи — прекрасный образец раннего перпендикулярного стиля.

Изучая эти различные авторитетные источники, каждый из которых является одним из лучших в своем классе, я бы предложил, чтобы они, особенно произведения трех великих периодов

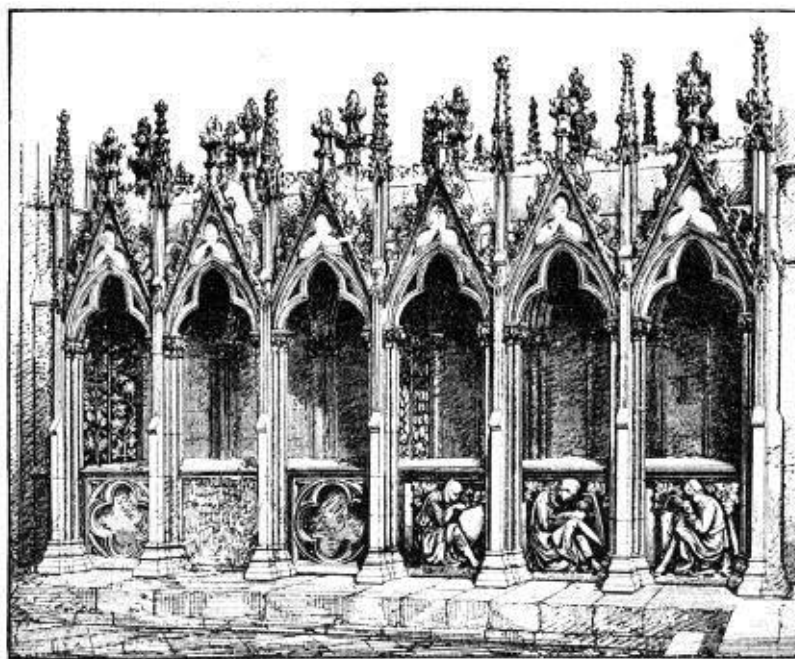


Рис. 174. — Пасхальный гроб, Линкольнский собор.

ранней готической архитектуры, следует проводить систематически и сопоставительно, сравнивая их по частям с помощью чертежей, не только тщательно измеренных, но и точно нанесенных на место. Таким образом, я бы сравнил пролеты каждого периода как внутри, так и снаружи, а затем продолжил бы это более общее сравнение, сравнивая детали, например, колонны с колоннами, основания с основаниями, капители с капителями, карнизы с карнизами и так далее, включая арки, трифорий, окна, своды, аркады стен и другие элементы. Благодаря такому сравнению вы получите очень точное представление о всей архитектуре XIII века, представленной одной из лучших серий произведений, которыми может похвастаться эта или любая другая страна.

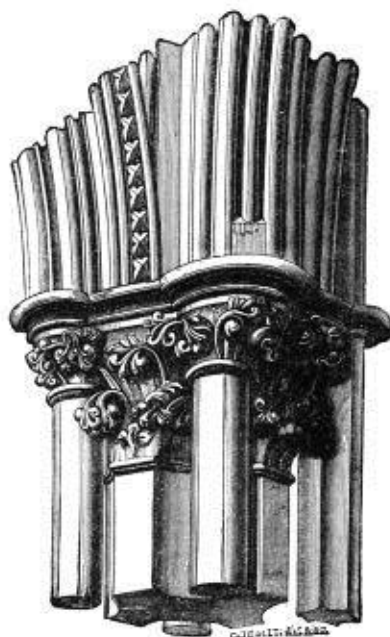


Рис. 175. Капители, северная сторона хора Линкольнского собора.

Однако не следует останавливаться на этом: необходимо художественно и тщательно изучить более декоративные части нескольких произведений. В каждой части произведения можно найти

прекрасные образцы резьбы по дереву в виде листьев. Есть величественные порталы,^[70] один из которых, в частности, сам по себе достоин специального визита в Линкольн и посвящения ему значительного количества времени. Есть также большое количество очень прекрасных фигурных скульптур, не только в трифории «ангельского хора», но и в только что упомянутом портале, а также на нескольких контрфорсах вокруг него. Они заслуживают вашего самого тщательного рисования, так как являются одними из лучших образцов в этой стране. Есть также немало прекрасных фигурных резных изделий более позднего периода на деревянных розетках в монастырском дворе, а также некоторые еще более позднего периода на скамьях хора из деревянного собора (). Я уже упоминал спящих солдат под пасхальным гробом.

Есть также несколько остатков ранней настенной росписи. Наибольшее количество находится в часовне в юго-западном углу нефа, где стена, появившаяся в результате перестройки, почти современной ранней английской часовне, была богато украшена полосами листьев и т. д. Сейчас они странно смешаны с некоторыми украшениями XVII века, но легко различимы и представляют собой очень полезную серию. Следы декоративных элементов можно найти также в сводах самой церкви и в других местах. Витражи в круглом окне северного трансепта очень красивы и заслуживают тщательного изучения, как и остатки тех, что когда-то заполняли окна восточной части церкви, а также остатки в других частях. Все это, а также сотни других деталей, следует тщательно и внимательно изучать; действительно, в Европе есть лишь несколько городов, из которых можно почерпнуть столь обширную информацию и знания — уроки, не ограничивающиеся собором, а распространяющиеся на весь город и включающие в себя как жилые, так и церковные здания.

Я взял Линкольн только в качестве примера. То же самое относится, *cæteris paribus*, ко всем нашим соборам. Посмотрите, например, на Кентерберии.^[71] Какую великолепную и поучительную серию объектов для изучения он предлагает! Ранний нормандский стиль Ланфранка и его непосредственных последователей; великолепный поздний нормандский стиль Конрада (), включая, вероятно, красиво украшенные колонны в северо-восточной части старого крипты и в здании, похожем на монастырский двор, расположенном к северу от него; работы Уильяма из Сенса (без изучения которых никто не может полностью понять английский переходный период) и его английского последователя и ученика, который продолжил эти изменения. Очаровательный развитый ранний английский стиль в стенах монастыря; ранний декорированный стиль могилы Пекхэма и более поздний декорированный стиль нижней части капитулярной залы, ограждения хора и часовни Святого Ансельма; за которыми следуют прекрасные произведения более поздних стилей и сопутствующие работы величайшей ценности, как вокруг самого собора, в руинах аббатства Святого Августина, так и в других зданиях города; сами по себе составляют основу для курса обучения, который, если его серьезно пройти, даст студенту полную базу, на которой может быть основано все его будущее знание.

Было бы интересно сравнить работы Уильяма Англичанина с работами в замковой часовне и замковой церкви в Дувре, поскольку они, вероятно, являются произведениями одного и того же мастера; а сравнение этих работ, в другой раз, с более типично английскими работами того же периода в Сент-Кросс и других зданиях, в которых английский и французский переходные стили, кажется, работают рука об руку, таких как Гластонбери и более поздние работы в Чичестере, а затем изучение северных переходных примеров, дало бы довольно полное представление об этом, пожалуй, самом поучительном из всех периодов английской архитектуры.

Однако я не буду утомлять вас скучными списками и обзорными экскурсиями, а ограничусь тем, что скажу, что тот же курс тщательного всеобъемлющего изучения должен быть продолжен, куда бы вы ни отправились, будь то экскурсия по деревенским церквям или великим северным аббатствам, или же посещение величественного собора.

Архитектура в собственном смысле этого слова, деревянные изделия, металлические изделия, украшения, витражи и все формы искусства и ремесла должны изучаться так, как если бы вы сами

должны были выполнять подобную работу для ; и вы должны в совершенстве овладеть ими во всех отношениях; кроме того, вы должны изучать *предмет* и *значение* всего, чтобы в полной мере понять его мотив, будь то ритуальный, конструктивный, иконографический, художественный или просто утилитарный.

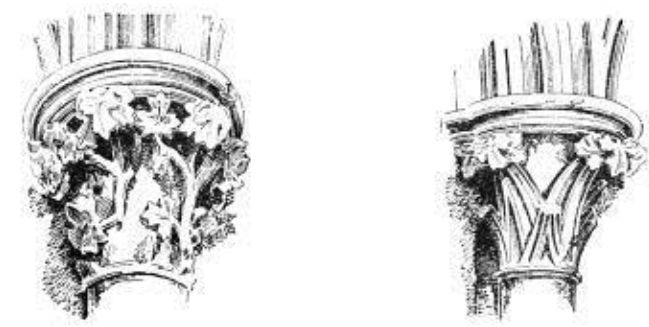
Я сделаю еще одно предложение относительно вашего изучения английского языка. Вы не можете постоянно путешествовать, но вам нужно постоянно учиться. Поэтому не пренебрегайте теми предметами, которые окружают вас дома. Если вы живете в Лондоне, у ваших дверей есть множество предметов, которые могут занять те случайные часы, которые у вас есть в распоряжении.

Начнем с Вестминстерского аббатства, изучение которого может занять все ваше свободное время на всю жизнь. Какой неисчерпаемый запас материалов всех видов мы имеем здесь! Из более ранних периодов у нас есть объекты, которые, если и не имеют *художественной* ценности, то, по крайней мере, представляют глубокий *антикварный* интерес; ведь мы сохранили обширные остатки того сооружения Эдуарда Исповедника, которое, как сообщает нам современный писатель, было самым первым, построенным в Англии в «новом стиле», то есть в нормандском романском стиле, в отличие от саксонского, который, что любопытно, считался его создателями *римским*. Затем у нас есть поздний нормандский стиль церкви Святой Екатерины или часовни больницы. Это всего лишь второстепенные объекты интереса, но как же отличается ситуация с самой аббатской церковью!

Перед нами выдающееся произведение своего времени в этой стране — произведение, явно призванное превзойти все остальные и в котором были воплощены самые передовые достижения того периода. Правда, внешний вид здания был упрощен и обновлен в прошлом веке, и теперь от него остались лишь массивность и пропорции, которые привлекают внимание исследователей, но какое же это внутреннее убранство! Я не знаю ничего более прекрасного. На первый взгляд его однородность может показаться небогатой в разнообразии деталей, но я бы только сказал: *попробуйте*, начните систематическую серию эскизов, тщательно измеряя каждую часть, делая точные разрезы лепнины и изучая рисунки из листьев и остатков скульптурных фигур, и вы скоро обнаружите, что это *кладезь* самых ценных примеров всех видов деталей. Его исполнение также очень высокого качества и дает важнейшие уроки тем, кто внимательно его изучает. Зал капитула является столь же ценным примером, как и церковь и ее вестибюль, а ранние части монастырских галерей предлагают студентам всегда доступные для изучения образцы высочайшей ценности.

Сравнение между работами Генриха III и Эдуарда I представляет собой интересное исследование, поскольку показывает один шаг вперед во второй стадии работы.

Что касается возраста этой второй работы, то у вас есть несколько великолепных образцов в памятниках королевы Элеоноры, Кроучбэка и его графини Авелины. Два последних являются бесценными образцами цветного декора в его самой роскошной форме, и я особо рекомендую их вашему вниманию.



Вы можете увидеть замечательные образцы лиственной резьбы, как в самой изысканной форме традиционного вида, так и в самой ранней форме, в которой использовалась естественная листва ([рис. 176, 177](#)). В гробницах Элеоноры, Краучбек и Авелины, а также в рельефах Эдуарда I вы найдете те же мотивы, но в более систематичной форме; здесь я могу упомянуть, что в целом рельефы на сводах заслуживают самого тщательного изучения. Кроме того, в более ранних памятниках, особенно в гробницах Генриха III, королевы Элеоноры, Краучбека, Авелины и Эймера де Валанса. Есть также некоторые замечательные образцы, связанные с архитектурой, например, в углах трифория трансептов ([рис. 178, 179](#)), в боссах западного нефа северного трансепта и над дверью капитульной залы. Позднейшая фигурная скульптура представлена бесконечным каталогом, который величественно завершается работами Торриджано в часовне Генриха VII.



Рис. 178. — Ангельский трифорий южного трансепта, Вестминстерское аббатство.



Рис. 179. — Ангельский трифорий южного транспта, Вестминстерское аббатство.

Великолепные образцы эмалевой работы можно увидеть на памятнике Уильяму де Валансу и на щитах Эдуарда III. Мозаичные работы, как из порфира, так и из эмали, вы найдете в изобилии, как вам хорошо известно; изысканные образцы живописи вы найдете в чудесном ретабло алтаря^[72] (ныне хранящемся в деамбулатории хора) и в капитульной зале; великолепный образец работы по железу вы найдете над могилой королевы Элеоноры; а из бронзовых изделий (хотя и более позднего периода) — в изысканных воротах часовни Генриха VII и в его гробнице с окружающей ее перегородкой, а также в сопровождении уже упомянутых бронзовых статуй; что же касается более поздних стилей архитектуры, то вы найдете здесь самую великолепную серию, которую только может произвести эта страна, начиная с самых ранних перпендикулярных стилей в монастырских галереях, датируемых не намного позднее середины XIV века, и заканчивая роскошной часовней Генриха VII.

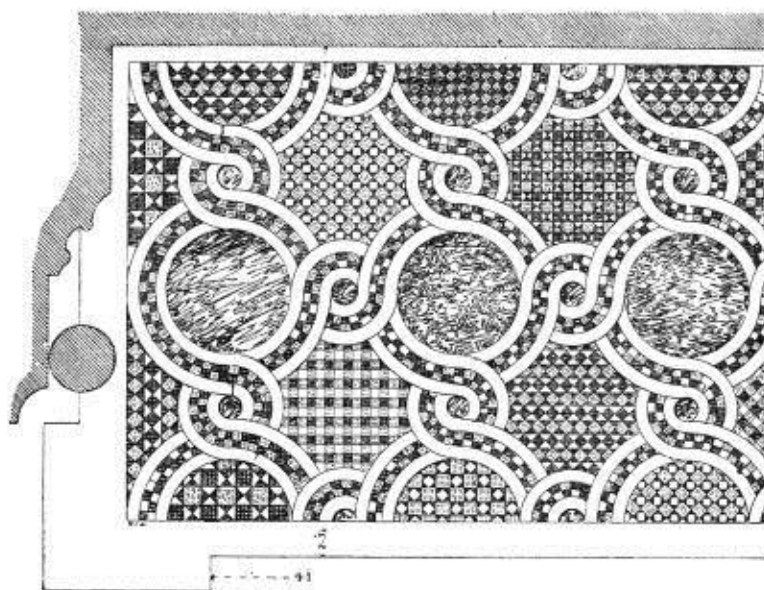
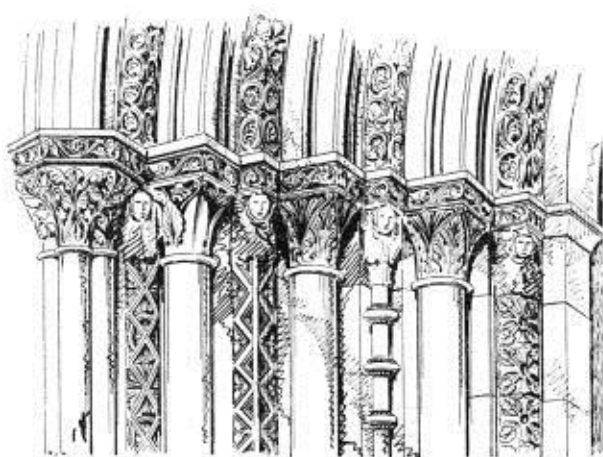


Рис. 180. Мозаика из гробницы детей Генриха III и Эдуарда I, Вестминстерское аббатство.

С таким хранилищем искусства у ваших дверей вам никогда не придется искать работу. Однако в Лондоне есть много второстепенных произведений, представляющих большую ценность. В хронологическом порядке: у вас есть часовня Башни, построенная почти в эпоху завоевания;^[73] церковь приората Святого Варфоломея в Смитфилде, прекрасный образец позднего нормандского стиля;^[74] церковь Темпл, состоящая из одного из лучших



Примеры переходного стиля раннего готического искусства (^[75]), объединенного с одним из лучших образцов полностью сформировавшегося раннего готического стиля (Early Pointed style); остатки церкви Святого Спасителя (St. Saviour's Church), благородного произведения раннего готического искусства, которые оставили нам современные вандалы; часовня Ламбетского дворца (Lambeth Palace) в том же стиле; часовня Эли-Плейс (Ely Place Chapel), произведение, современное крестам Элеоноры (Eleanor Crosses); часовня Святого Стефана (^[76]) в Вестминстере; зал Ламбетского дворца (Lambeth Palace); Вестминстерский зал и многие другие интересные объекты меньшей важности. Если вы хотите отправиться в однодневную или недельную поездку, вам доступны аббатство Св. Албана, неиссякаемый кладезь сокровищ; аббатство Уолтем с сохранившимися остатками креста; каменная церковь, Хэмптон-Корт, Элтемский дворец, Кройдонский дворец, Беддингтон-Холл, Истбери-Хаус (Eastbury House), руины Нетер-Холла (Nether Hall), Рай-Хаус (Rye House) и многие старинные церкви, которые теперь находятся в часе езды от Лондона; Сент-Джонс-Хилл (), не говоря уже о быстро исчезающих реликвиях старинных церквей Мидлсекса, которые теперь являются просто развлечением для разрушительных и невежественных комитетов и — с стыдом признаюсь — иногда для столь же разрушительных, но более виновных, потому что *сознательно* невежественных, священников.

Но Лондон предоставляет и *другие* возможности для изучения средневекового искусства в дополнение к своим древним зданиям. В первую очередь я могу упомянуть его библиотеки, в которых студент может посвятить свое свободное время изучению всех работ, когда-либо опубликованных по этой теме. Библиотека Британского музея (включая зал гравюр и зал рукописей) содержит все, что только может пожелать студент, и я настоятельно рекомендую вам получить право доступа и в полной мере воспользоваться этим правом. Ваша собственная библиотека в Королевской академии, а также библиотеки Института британских архитекторов и Департамента искусств в Южном Кенсингтоне предлагают все возможности для изучения. Я бы особенно хотел упомянуть последнюю, поскольку она открыта по вечерам и является одной из самых полных библиотек по искусству из существующих. Архитектурный музей^[77] и музей Южного Кенсингтона являются абсолютно неоценимыми помощниками для студентов; таким образом, у вас есть достаточно занятий в мертвый сезон года, когда невозможно совершать поездки для рисования, и вы сами виноваты, если не используете в полной мере привилегии, которыми обладаете; поверьте мне, в прежние времена их было невозможно получить. Я едва ли должен упоминать Британский музей (), который, хотя и не богат произведениями средневекового искусства, является хранилищем тех чудесных сокровищ греческого и другого искусства, которые средневековый художник ценит не меньше тех, кто посвящает себя их изучению.

Вы, возможно, удивитесь, что я до сих пор ничего не сказал о *зарубежных* поездках. Я намеренно отложил этот вопрос по следующей причине: возможности для зарубежных поездок сейчас настолько велики, и в последние годы так много внимания уделяется изучению зарубежных примеров, что существует большая опасность того, что студент поспешно отправится в зарубежную поездку, не ознакомившись, кроме как самым поверхностным образом, с архитектурой своей страны.

Возможно, после прочтения моих предыдущих лекций вы склонны сказать, что, поскольку большинство достижений нашего искусства, по-видимому, зародилось за рубежом, было бы более систематично изучать их сначала там, где они зародились, а затем прослеживать их распространение в других странах. Я ответил бы, что, хотя при *написании* работы на какую-либо тему необходимо быть систематичным, это ни в коем случае не означает, что мы должны быть строго систематичными в наших исследованиях. Во всех науках сначала необходимо исследовать следствия, а уже потом выявлять их причины, и зачастую лучше, чтобы каждый студент самостоятельно прошел процесс отслеживания знакомых достижений искусства через длинный ряд обстоятельств, которые к ним привели, чем начинать с первоначального зародыша (о котором

он должен узнать от других) и продвигаться по пути, который не является его собственным, пока не придет к результату, который ему знаком, поскольку он находится у него под боком.

Как бы то ни было, я считаю крайне неестественным, чтобы английский студент, изучающий готическую архитектуру, погружался в изучение ее произведений в других странах, прежде чем он полностью ознакомился с произведениями своей собственной страны. Наш язык *в основном* происходит от немецкого и французского, но кто хотел бы, чтобы его детей учили этим языкам, прежде чем они научились правильно говорить на своем родном языке? Мы любим готическую архитектуру в первую очередь не из-за зданий, о которых мы слышали или видели фотографии в других странах, а из-за тех, которые мы видим вокруг себя — наших деревенских церквей, наших соборов и сотен других объектов, которые мы знаем с детства. Из них мы изучаем родной язык искусства, и нам следует продолжать изучение этого языка и совершенствоваться в нем, прежде чем обращать свое внимание на иностранные диалекты, даже если они могут быть более древними, чем наш собственный.

Однако, когда вы хорошо освоите нашу собственную архитектуру, нет ничего более приятного и поучительного, чем продолжить свои исследования в других странах; хотя и здесь вы должны всегда следить за собой — охранять свой патриотизм — чтобы не поддаваться искушению забыть или недооценить свой родной язык. ^[78]

Первой страной, которую следует посетить, несомненно, является Франция. Может возникнуть вопрос, с чего лучше начать: со старинных королевских владений — великой центральной провинции, где зародился готический стиль, исток нашего искусства, — или с Нормандии (), которая является связующим звеном между нами и этим истоком. По этому вопросу я не буду высказывать какого-либо категоричного мнения, хотя склоняюсь к первому варианту. Я не думаю, что после романского периода развитие французской архитектуры в значительной степени, или, по крайней мере, в исключительной степени, происходило через Нормандию; и мы знаем, что вскоре после этого связь была прервана в результате потери этой провинции, и сразу после этого архитектура Нормандии стала более явно *французской*, а архитектура Англии — более исключительно *английской*. Поэтому я думаю, что вам будет легче понять архитектуру Нормандии, если вы сначала изучите архитектуру центральной провинции Франции.

Однако это второстепенный вопрос. Главное — где бы вы ни были, тщательно *изучать*, тщательно *рисовать*; не спешить, чтобы пройти обширную программу, а сесть там, где вы найдете хороший материал, и терпеливо работать над ним. С чего вы начнете, не имеет большого значения, за исключением того, что нежелательно браться за ненормальное раньше нормального — за простой диалект раньше языка.

Если вы начнете с Парижа, как великого центра, то среди наполеоновских модернистских элементов этого центра моды вы найдете очень совершенную серию типичных средневековых руин, чрезмерно отреставрированных и в других отношениях часто печально поврежденных, но, тем не менее, имеющих огромную ценность. Я упомянул большинство из них в своих предыдущих лекциях, но я просто перечислю их, чтобы освежить вашу память, и примерно в хронологическом порядке.

Я мало знаю о чисто романском стиле, за исключением восточной части аббатской церкви Св. Мартина. Это любопытно и заслуживает внимания. Однако самым ранним объектом, имеющим первостепенное значение, является старая часть церкви Св. Дени. Я уже много говорил об этом ранее, и теперь ограничусь тем, что подчеркну ее важность как великолепного типичного примера переходного периода. Здесь византийская листва проявляется в наиболее заметной форме. Вы найдете ее в очень тонко проработанных карнизах и других частях западного края. ^[79] Большой портал северного транспта является великолепным образцом этого раннего стиля. Резьба по дереву на нем имеет очень высокую ценность. Восточные часовни, как церкви, так и крипты, заслуживают самого пристального изучения, и есть много прекрасных останков, как спрятанных на церковном дворе, так и сохранных во временном музее поблизости. Однако не все они

принадлежат этой церкви, некоторые были привезены сюда, при каких обстоятельствах я не знаю, из Сен-Жермен-де-Пре. Я только упомяну, что для рисования (пока ведутся реставрационные работы) необходимо получить разрешение от М. Виолле-ле-Дюка, и, получив его, пожалуйста, используйте его по максимуму.



Рис. 182. Капители, Монмартр.

Следующей по дате, насколько я знаю, идет Сен-Жермен-де-Пре. Здесь вы найдете, особенно в хоре и его проходах, великолепную серию этюдов византийской листвой. Архитектура тоже превосходна, но вы заметите, что нынешняя форма трифория изменена по сравнению с оригиналом.

Примерно того же возраста является церковь Монмартра. Здесь византийская листва почти вся имеет простую, несложную форму, она очень любопытна и достойна изучения.

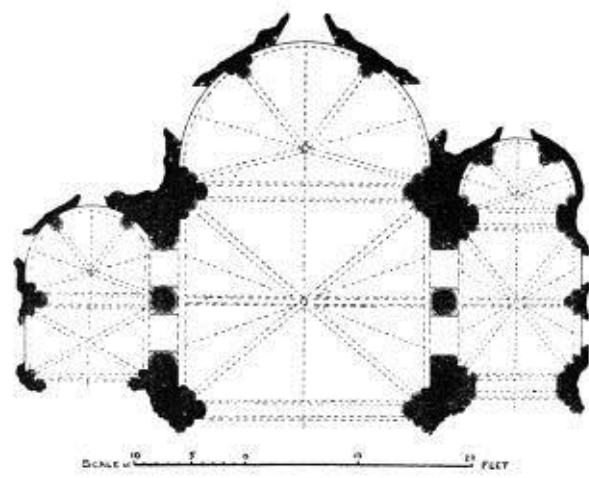


Рис. 183. — Сен-Жюльен-ле-Повр, Париж. План хора.

К тому же классу можно отнести небольшую церковь Сен-Жюльен-ле-Поур, ныне являющуюся часовней Отель-Дье. Хор и его проходы образуют совершенное произведение в переходном стиле в очень небольшом масштабе с византийской листвой. Церковь малоизвестна, но заслуживает внимания. Она показывает, насколько ошибочно мнение, что ранний французский стиль не подходит для небольших зданий. Чистая ширина боковых пролетов составляет менее четырех футов, а другие размеры пропорциональны, однако в целом собор не только не выглядит *миниатюрным*, но и имеет явно *величественный* вид, а его детали предлагают значительное разнообразие, даже две апсидальные капеллы полностью отличаются по своему дизайну и плану. То, что осталось от нефа, и фрагменты прекрасного западного портала являются хорошими образцами последующего стиля.

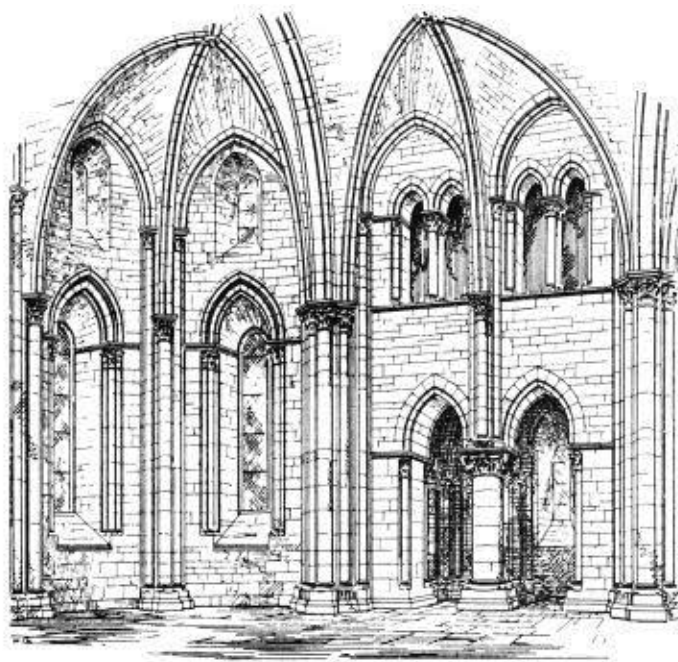


Рис. 184. — Сен-Жюльен-ле-Поур, Париж. Хор.

Теперь мы подошли к церкви Нотр-Дам, которая представляет собой почти идеальную серию объектов для изучения, начиная с того же периода и заканчивая XIV веком. В восточной части находится переходная работа с византийской листвой, демонстрирующая некоторые очень любопытные разновидности. Один из западных порталов также содержит два изысканных карниза, принадлежащих его предшественнику переходного периода ([рис. 187, 188](#)). Неф с его поистине великолепными порталами является наиболее благородной иллюстрацией двух непосредственно следующих друг за другом периодов; настолько же прекрасен в своих деталях, насколько это вообще возможно. Кованые элементы одной из западных дверей не имеют себе равных. Верхние части фасада переходят в более позднюю, но все еще благородную работу. Трансепты, к сожалению, сейчас чрезмерно отреставрированные, относятся ко второй половине XIII века и были прекрасными, хотя и несколько упрощенными работами.

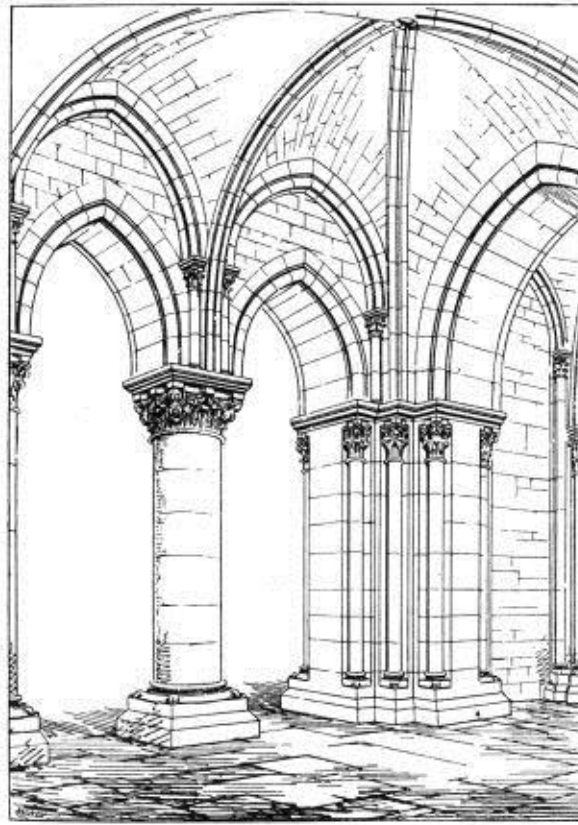


Рис. 185. — Сен-Жюльен-ле-Повр, Париж. Южный неф хора.

Порт-Руж — образец небольшого и элегантного дверного проема, в то время как восточные капеллы, несмотря на свою большую элегантность, показывают, как массивный и массивный ранний французский стиль стал более утонченным до конца первой четверти XIV века.

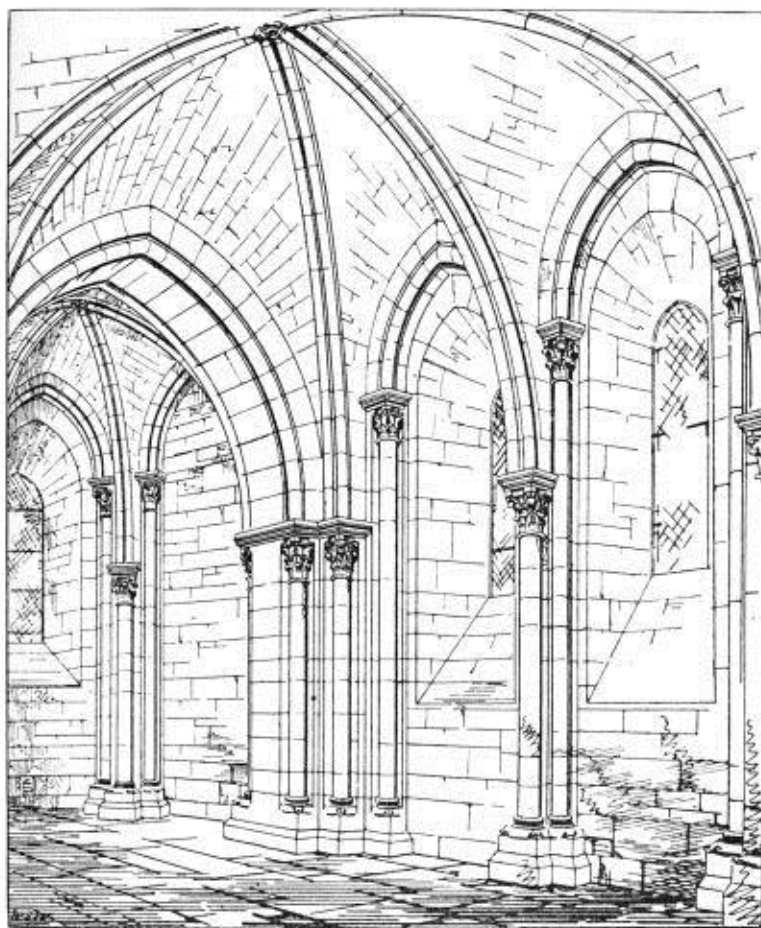


Рис. 186. — Сен-Жюльен-ле-Поур, Париж. Часовня, южная сторона хора.

Рефекторий аббатства Сен-Мартен-о-Шам — это самое благородное помещение первой половины XIII века, а некоторые из резных украшений с листьями являются одними из лучших в своем периоде ([рис. 189](#), [190](#), [191](#)), в то время как

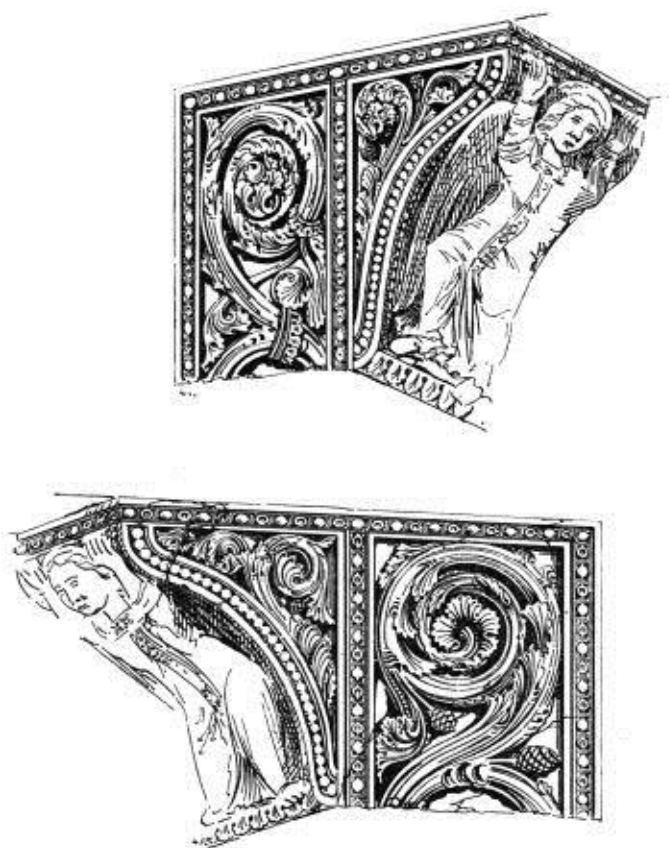


Рис. 187, 188. — Консоли, западные порталы, Нотр-Дам, Париж.

Сент-Шапель, которая, как говорят, является работой того же архитектора, развивает этот стиль еще дальше и слишком хорошо известна, чтобы я мог что-либо о ней сказать.^[80] Есть также много образцов более поздней архитектуры, хотя мои вкусы и свободное время не позволили мне углубиться в их изучение. Есть также несколько менее значительных произведений ранних стилей, названия большинства из которых я не помню. Отель Клюни, сам по себе являющийся очаровательным образцом жилой архитектуры XV века, содержит, помимо своей бесценной коллекции предметов интерьера, чрезвычайно интересную коллекцию фрагментов архитектурных деталей, заслуживающих нескольких дней внимательного изучения.

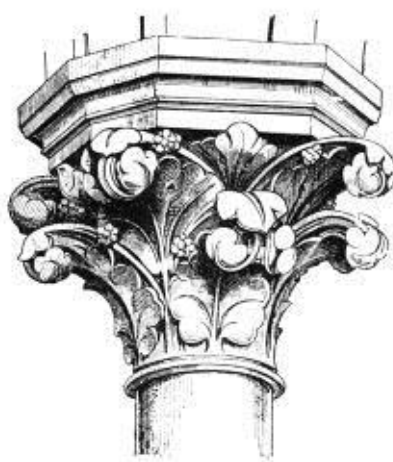


Рис. 189. Капитель, Сен-Мартен-о-Шам.

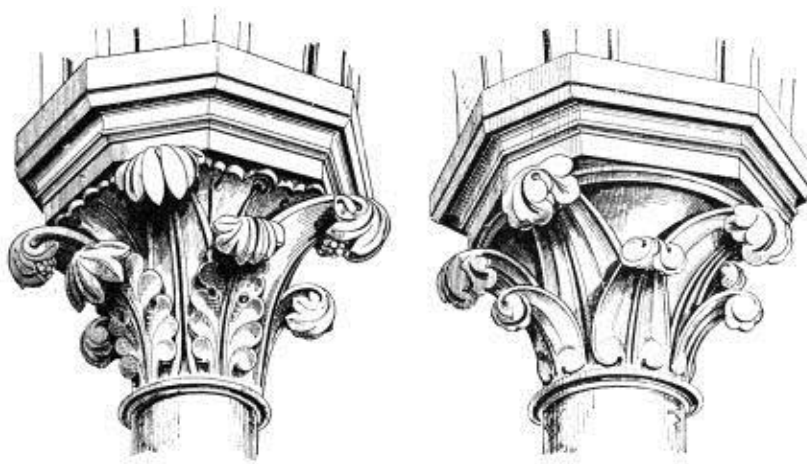


Рис. 190, 191. Капители, Сен-Мартен-о-Шам.

Покидая Париж, ни один город во Франции, пожалуй, не заслуживает вашего внимания больше, чем Шартр. Я не буду описывать то, что вы там найдете, а только скажу, что там собраны одни из самых прекрасных и богатых образцов как переходного, так и полностью сформировавшегося раннего готического стиля. Вы могли бы сесть там на месяц и усердно работать каждый день, и с удовольствием возвращаться туда снова и снова, чтобы делать то же самое, и все равно найти достаточно материала для изучения. Во всех этих произведениях скульптура фигур требует такого же внимания, как и архитектура, и ни одно место не предлагает более благородного поля для этого изучения, чем Шартр. Недалеко отсюда находится Ле-Ман, где те же два стиля снова великолепно представлены, один в нефе, а другой в хоре и т. д.; но это выводит нас из пределов старого королевского владения и заносит в район Анжу.

Между Парижем и Амьеном, как вблизи, так и вдали от дороги, справа и слева, вы найдете замечательную серию деревенских церквей, достойных того, чтобы стать объектом целого тура, а среди них есть еще много великолепных памятников, таких как аббатская церковь Св. Люка д'Эссерена с ее изысканной серией капителей, а также собор и другие церкви Сенлиса. Амьен и Бове не нуждаются в моих рекомендациях, и мне не нужно обращать ваше внимание на ту великолепную группу, в которую входят Нуайен, Суассон, Лаон и Реймс с замком Куси, монастырем Урскамп и т. д. Эта группа должна быть предметом отдельного тура, хотя она слишком обширна, чтобы ее можно было тщательно изучить за короткий срок.

Я должен был упомянуть, что в Крейле, мимо которого вы проезжаете, направляясь почти в любое из этих мест, находятся руины изысканной переходной церкви Св. Эвремона, еще один пример того, как ранние французские строители приспосабливали свою архитектуру к небольшим по размеру сооружениям. Я знаю лишь несколько более ценных примеров этого периода, чем этот.

В другом направлении вы добираетесь до Сенса — церкви, тесно связанной с английским переходным периодом, — и Осера — кладезя прекрасных деталей, а дальше — до почтенного аббатства Везеле () и нескольких других, менее масштабных, но очень интересных; но здесь мы снова выходим за пределы нашей провинции: позвольте мне только попросить вас, если вы поедете в Везеле, уделить достаточно времени капитульной зале, поистине изысканному произведению переходного периода.

Однако каждый район Франции имеет свои особые достопримечательности, все они интересны и поучительны и заслуживают вашего внимательного изучения, хотя центральный район имеет к нам самое непосредственное отношение, за исключением только Нормандии с ее романским стилем, идентичным нашему, и множеством очаровательных деревенских церквей, которые так напоминают английские. Куда бы вы ни отправились, обращайтесь особое внимание на *более редкие* объекты, такие как древние деревянные крыши, хоры, настенные украшения, связанные с перекрытием, металлические изделия, ювелирные украшения, реликвии, иллюминированные рукописи и, в особенности, витражи; и, пожалуй, больше всего — на скульптуры. Я бы также

посоветовал вам отдавать предпочтение предметам, которые действительно *красивы*, а не тем, которые странны и экстравагантны. Признаюсь, я сам не видел много предметов последнего типа во Франции (), но некоторые из моих друзей, у которых более тонкий глаз, судя по результатам, вернулись домой с кучей экстравагантных вещей, с которыми я не сталкивался.

Германия почти так же привлекательна для туристов, интересующихся архитектурой, как и сама Франция, а в одном отношении даже гораздо более. Я имею в виду общее сохранение движимого имущества церквей, вплоть до ювелирных изделий.

Архитектура Германии, которая, пожалуй, является наиболее ценной, — это архитектура переходного периода, которая, как я уже отмечал ранее (), пошла здесь своим собственным путем. После этого наиболее ценной, пожалуй, является кирпичная архитектура Севера. Однако деревянные здания имеют почти такое же значение, если бы не то, что в наши дни этот материал не очень часто используется в наружной архитектуре.

Однако движимое имущество является самым богатым наследием немецких церквей, и я бы рекомендовал вам уделить ему особое внимание. Оно представляет собой особый и наиболее важный предмет изучения, для которого ни одна другая страна не предлагает таких возможностей. Помимо более обычных предметов, таких как церковная утварь, алтарные преграды, бронзовые ворота, металлические и другие экраны, лампы, *короны*, купели (каменные или латунные), табернакулы для хранения святых даров, старинные органы, картины и сотни других предметов аналогичного рода, почти каждая большая церковь имеет свою *Schatzzimmer*, или сокровищницу, в которой обычно хранятся ценности, представляющие наивысший интерес и являющиеся великолепными произведениями искусства. Доступ к ним не всегда легок, и трудно получить разрешение на рисование в них, но это стоит всех усилий. Сокровищницы в Аахене и Кельне известны каждому путешественнику, и их притязания на внимание студентов часто игнорируются из-за слишком большой известности, но несколько дней, посвященных каждой из них, будут бесценны. Я не знаю более великолепного и изысканного древнего произведения, насколько оно остается нетронутым, чем гробница Трех Королей в Кельне. Дважды я получал разрешение на короткий период времени рисовать с нее и был поражен изысканным искусством, которое открывается при внимательном рассмотрении. В Хильдесхайме находится бесчисленное количество предметов раннего искусства того же класса. В Брунс вick также есть несколько экземпляров, а сокровищница собора в Хальберштадте представляет собой полноценный музей средневекового искусства. В этом очаровательном помещении можно найти священные сосуды, реликварии, выполненные в лучших традициях раннего искусства, книги с великолепными обложками, украшенными драгоценными камнями, митры всех степеней богатства, гобелены самых ранних периодов, алтарные покрывала, вышитые и льняные, ранних периодов, а также изысканные произведения всех видов, которые только можно себе представить.^[81] В Марбурге также есть много подобных предметов, среди которых щиты старых тевтонских рыцарей и совершенно чудесный реликварий святой Елизаветы. Я имею в виду не красивое каменное сооружение, в котором он находился и которое изображено Моллером, а роскошный украшенный драгоценными камнями реликварий, который в нем хранился. Однако во всей Германии дело обстоит одинаково: куда бы вы ни пошли, вы найдете великие церкви, наполненные подвижными произведениями средневекового искусства. Вам остается только изучить их с той тщательностью, которой они заслуживают.

В предыдущей лекции я уже много говорил об изучении итальянской архитектуры, поэтому не буду повторяться. Достаточно сказать, что Италия — это страна, где можно изучить использование богатых материалов, мозаики и архитектурного декора в его высших проявлениях. Это страна, где можно довести до совершенства свое архитектурное образование, усвоить последние и самые возвышенные уроки — те, которые показывают нам, как связать архитектуру с родственными искусствами в их высшем совершенстве. Если вы едете туда художниками, то по возвращении можете стать гораздо более продвинутыми художниками. Мы также узнаем там

много полезного в отношении городской архитектуры. Однако это соблазнительная страна, и мы должны быть начеку и не забывать, что мы — представители северной нации.

Мистер Стрит рассказал нам много интересного об испанской архитектуре, поэтому я не буду (так как никогда ее не видел) затрагивать эту тему; и завершу свое выступление о зарубежных поездках, призывая вас активно ими пользоваться, но также призывая вас, когда вы вернетесь домой, не забывать, что вы *англичане* и что *английский* язык является вашим родным языком. Я также хотел бы посоветовать вам после зарубежных поездок совершать поездки по Англии или чередовать их с зарубежными, чтобы ваша родная архитектура всегда оставалась в центре вашего внимания.

В этой лекции я предложил вам то, что может показаться вам лишь сухими фактами по данной теме. В следующей лекции я надеюсь продолжить эту тему, предложив вам свои рекомендации как по поводу духа, в котором следует подходить к изучению данного курса, так и по поводу личной подготовки ума, глаза и руки, необходимой для того, чтобы вы были готовы к таким занятиям, а также по поводу практического применения полученных вами знаний.

ЛЕКЦИЯ IX.

Об изучении и практике готической архитектуры.

Ежедневная деятельность и практическая работа, которые должны идти *рука об руку* с изучением древних зданий — Как лучше всего этого достичь — Изучение *по книгам* — Художественная и археологическая части не могут быть полностью отделены друг от друга — Греческое искусство — родоначальник готической скульптуры — Разрушенные города Центральной Сирии — Магометанские стили — Наша собственная форма церкви — прямое наследие самых ранних христианских храмов — Обучение *художников* — Выбор среди образцов разных средневековых периодов и стилей — Особенно рекомендуемые примеры — Практические исследования древних зданий в связи с их *структурными* и *механическими* качествами — Своды — Деревянные конструкции — Каменные конструкции и т. д. — *Фактическая практика* средневековой архитектуры — *Ремонт и реставрация* древних зданий.

В своей последней лекции я дал вам обзор курса обучения, необходимого для получения знаний о средневековой архитектуре, насколько это возможно путем изучения и рисования с натуры древних зданий. В этой лекции я намерен продолжить эту тему, углубившись в другие детали, а также предложить некоторые рекомендации по практическому применению возрожденного стиля.

Может показаться, что в своих высказываниях я почти предполагаю — что маловероятно, если не невозможно — что те, кому я даю советы по поводу их учебы, полностью располагают своим временем и относительно свободны от повседневных дел. Я не только *не* предполагаю этого, но и как можно дальше от этого желаю, поскольку убежден, что те, чьи обычные занятия не позволяют им ознакомиться с требованиями и трудностями практической работы, а также с вопросами, которые постоянно возникают при разработке деталей архитектуры для практического использования, не готовы в полной мере извлечь пользу из изучения старых образцов. Это изучение и практическая работа, к которой оно является единственным ключом, должны идти *рука об руку*. Существует бесчисленное множество тонкостей и нюансов; давно решенные проблемы; изобретательно преодоленные трудности; умные способы превращения случайностей, которые по своей природе могли бы стать недостатком, в средства добавления красоты; бесчисленные примеры, когда декоративная или иная обработка была результатом какой-то практической причины, которая на первый взгляд могла бы показаться просто вопросом вкуса; и тысячи других поучительных и важных моментов, которые были бы полностью упущены или не нашли бы одобрения в понимании студента, который не готов оценить их, сталкиваясь с теми же проблемами, теми же трудностями, теми же маленькими узлами, которые нужно развязать, теми же маленькими сложностями, которые нужно разгадать, и теми же призывами к умным изобретениям, чтобы справиться со случайными обстоятельствами, возникающими в их повседневной практической работе.

С другой стороны, человек, который *всегда* занимается практической работой, не изучая старых примеров, становится скучным и обычным или ветреным и причудливым, в зависимости от склонностей своего ума; в то время как, если он постоянно пополняет и оживляет свою практическую работу изучением оригинальных примеров и приучает свой ум к восприятию этих уроков своей практической работой, он не становится скучным и безжизненным благодаря постоянным внушениям яркости и жизни, которые он получает (), и не становится причудливым и чрезмерно фантазийным благодаря *разумности*, которую он находит в изучаемых им объектах, и очевидной цели, которую они демонстрируют (), скорее чтобы *умерить* и *скрыть* — подчинить доктрине сдержанности — свои умные изобретения, чем явно выставлять их на всеобщее обозрение.

Чтобы осуществить это взаимное сотрудничество между практической работой и изучением старых образцов, я бы порекомендовал вам всегда записывать любые загадки, с которыми вы сталкиваетесь в своей работе, любые сомнения относительно того, как преодолеть затруднение или трудность, и любую неопределенность, которая может возникнуть у вас относительно лучшего способа обращения с той или иной особенностью; так что, когда вы в следующий раз пойдете рисовать, у вас будет список вопросов, на которые вы должны будете искать практические ответы у самих старых архитекторов, которые все еще говорят с нами и учат нас через свои работы; и таким же образом вы можете время от времени получать ответы, предложенные стариками, на вопросы, которые вы еще не думали задавать, но которые в вашей практической работе скоро возникнут. Такое взаимодействие практики и учебы значительно увеличит удовольствие и пользу от обоих и поддержит в ваших умах живой и горячий интерес, благодаря которому возвращение к работе будет уступать по удовольствию только отправке в поездку для рисования эскизов; одно поддерживает практическим применением удовольствие и интерес от уроков, извлеченных из другого.

Теперь я должен сказать несколько слов, которые, возможно, следовало сказать в начале моей последней лекции, о подготовке другого рода для этого вида обучения.

Мне едва ли нужно останавливаться на очевидной необходимости для приобрести в самом начале и постоянно продолжать приобретать знания *из книг* по предмету, который вы изучаете.

В начале этого века он был совершенно неизвестен; с тех пор он постепенно становился все более и более понятным; и ясно, что для продолжения этого накопительного процесса каждое поколение студентов должно брать за основу весь объем уже достигнутых знаний и, как бы находясь на гребне волны, должно добавлять свои собственные достижения к достижениям своих предшественников. Я не буду пытаться перечислять книги. Если вы хотите углубить свои знания по этой теме, вы уже нашли их или скоро найдете. Однако я хочу отметить, что вы не должны ограничивать свое чтение *английскими* произведениями, поскольку французы, на мой взгляд, сделали даже больше, чем наши соотечественники, для прояснения этой темы; а среди английских авторов ведущее место в качестве вашего наставника занимает профессор Уиллис.

Но из книг вы должны учиться не только архитектуре. Я не буду настаивать на необходимости общего чтения, как и каждый должен следовать: однако некоторые из обычных классов общего чтения (если это возможно) даже более непосредственно важны в своих мельчайших деталях для архитекторов, чем для других: я бы особенно упомянул *исторические* знания и все, что иллюстрирует изменения, которые повлияли на цивилизацию и через нее более или менее непосредственно повлияли на искусство.

Хотя антиквариат сильно отличается от искусства, и хотя студент-архитектор должен всегда быть начеку, чтобы не перепутать относительные позиции художественной и археологической частей своих исследований (), тем не менее очевидно, что эти две области никогда не могут быть полностью разобщены. Поэтому вы должны заниматься антикварными исследованиями в той мере, в какой они имеют прямое или реальное отношение к вашей основной деятельности.

Вскользь упомяну, что существует одна антикварная наука, которая является особым связующим звеном между настоящим и прошлым: я имею в виду *геральдику*, область знаний, которой мы уделяем слишком мало внимания, но которая заслуживает нашего пристального интереса.

Кроме того, вы должны всегда изучать *значение* и *цель* каждого древнего здания, которое вы исследуете, чтобы понять, насколько его практические характеристики соотносятся с современными или отличаются от них. В *церковных* сооружениях это становится практическим и необходимым занятием, поскольку, хотя ритуальные обряды и обычаи сильно изменились, многие из них сохранились в наши дни, либо в прямом виде, либо в измененной или параллельной форме, что связывает изучение ритуальных порядков древних церквей более или менее непосредственно с нашими собственными. Таким образом, изучение церковной и ритуальной истории и древностей является одним из тех, которые непосредственно необходимы архитектору, занимающемуся церковной архитектурой (); хотя, как и в случае с антиквариатом, он должен избегать опасности того, чтобы это изучение в какой-либо степени заменило само изучение архитектуры, вместо того чтобы помогать ему и направлять его.

Я хотел бы воспользоваться этой возможностью, чтобы настоятельно рекомендовать тем, кто намеревается посвятить себя в особенности средневековой архитектуре, необходимость ознакомиться, по крайней мере в разумной степени, а чем глубже, тем лучше, со всей историей искусства. Только благодаря таким знаниям мы можем понять истинное место, которое занимает средневековая архитектура в долгом потоке истории искусства.

Классические стили являются родителями средневековых стилей, и без хорошего знания их готический архитектор не в состоянии понять свою собственную архитектуру. Более того: греческое искусство — в собственном смысле этого слова — является родителем готической скульптуры, будь то скульптура с растительными мотивами или скульптура, связанная с человеческой фигурой; и в отношении последней оно является (после природы) лучшим средством исправления ее недостатков. Поэтому я настоятельно рекомендую вам изучать *греческую* скульптуру лучших *ранних* школ как прямое средство совершенствования ваших собственных работ.

То же самое можно сказать и о римской архитектуре и процессе ее упадка: насколько богата ее история предсказаниями о возникновении новой архитектуры, которая после долгого периода мрака возникла из ее разложившихся корней! Не менее поучительно изучение византийской архитектуры — того «света в темном месте», которому суждено было так благотворно осветить зарождающиеся, но еще находящиеся в зародышевом состоянии искусства средневековья.

Недавно к нашим знаниям об этом стиле было добавлено самое интересное дополнение благодаря исследованиям графа де Воге среди недавно обнаруженных руин городов в горах Центральной Сирии.



Рис. 192. — Эль-Бара, Центральная Сирия.

Эти города, по-видимому, процветали до момента завоевания Сирии мусульманами, но были внезапно заброшены, как будто в один день, с приближением арабских войск, и с тех пор оставались нетронутыми, за исключением воздействия стихий и землетрясений, так что они передают нам раннюю византийскую архитектуру (как она практиковалась в Сирии) в наиболее совершенном и поучительном виде. В этих чудесных городах мы видим не только церкви, но и почти все виды византийских зданий, либо почти в идеальном состоянии, либо — когда они были разрушены землетрясениями, как это часто бывает — с частями, лежащими так, как они упали, так что можно полностью понять весь проект.

Эти руины являются связующим звеном между византийским и старым классическим стилями; но именно *более поздние* здания, такие как собор Святого Марка в Венеции, являются связующим звеном на противоположном конце цепи, соединяя ее с церквями Аквитании, а через них — с нашими собственными романскими и переходными сооружениями; в то время как различные произведения византийского искусства того же периода, которыми так щедро снабжалась Западная Европа, стали зародышами, из которых возникла большая часть орнамента наших ранних сооружений. Все это должно изучать готический архитектор; он также не должен пренебрегать параллельными источниками вдохновения из *мусульманских* стилей, которые сами по себе являются потомками византийского стиля. Но еще более важно для него следовать той прямой *цепочке*, по которой в *Западной* Европе римский стиль прошел через раннюю базиликальную фазу в Южной Италии, ломбардскую в Северной Италии,^[82] и различные производные формы романского стиля в Южной Франции и Рейнской области, а также в менее известных европейских странах.

Во всех этих разнообразных процессах постепенных изменений еще более интересно и гораздо полезнее проследить — в отличие от всех вопросов архитектурного стиля — ритуальные и практические изменения, благодаря которым базилика, так рано принятая в качестве основного типа христианской церкви, стала предшественницей типичной формы, используемой до наших дней и для наших церквей, а также тех, благодаря которым позднее введенный греческий крест был усовершенствован до формы византийских церквей, а менее обычный круглый тип — до серии исключительных церквей как на Востоке, так и на Западе. *Первая* из этих *цепочек*, в частности, наиболее интересна для нас, поскольку показывает, что наша собственная форма церкви является прямым наследием от самых ранних христианских храмов: и, хотя нам, возможно, стоит подумать о том, насколько целесообразно продолжить серию изменений, через которые она дошла до нас, дополнительными модификациями, чтобы удовлетворить истинные потребности нашего времени, тем не менее, да не дай Бог нам настолько забыть о требованиях нашего долгого наследия, чтобы отказаться от этого драгоценного наследия наших отцов!^[83]

Однако есть еще один, более прямой вид подготовки, на котором я хочу особо настаивать. Я имею в виду ваше личное обучение *как художников*. Конечно, ваши эскизные поездки будут отличным средством для этого, но одного этого недостаточно: вы должны постоянно стремиться тренировать свой глаз и руку для художественного восприятия и мастерства. Вы должны брать

уроки у первоклассных учителей как рисования, так и колорирования; вы должны найти способы обучить себя рисованию человеческой фигуры и животных, и даже лепке, если позволит возможность. Эти средства, несомненно, должны быть предоставлены студентам-архитекторам этой Академией как особая, наиболее важная и существенная часть их обучения. То, что в настоящее время это не так, является, по моему мнению, результатом тесных и недостаточных помещений, которые нам предоставлены, и я верю, что это препятствие скоро будет устранено.^[84]

Вы должны дополнительно практиковаться в рисовании и лепке с натуры листьев и цветов, а также, параллельно с этим, в рисовании с прекрасных образцов скульптурной листвой, как натуральной, так и искусственной, для чего вам предоставляются широкие возможности в Архитектурном музее; и все это, по моему мнению, можно делать в зимние месяцы, когда вы не можете рисовать с натуры зданий. Без этой подготовки вы окажетесь в очень невыгодном положении при изучении оригинальных произведений; ваши попытки рисовать скульптуру, будь то фигуры или листва, будут вызывать у вас отвращение и уныние, и даже ваши эскизы чисто архитектурных объектов будут в то время удручать вас, не смогут выразить истинное чувство самих произведений и не будут вызывать приятных впечатлений, когда вы вернетесь к ним через несколько лет.

Из моих случайных замечаний вы, наверное, поняли, что я не предполагаю, что вы ограничите свое внимание и изучение архитектурой в строгом смысле этого слова. Время не позволяет мне углубляться в тему сопутствующих искусств, но позвольте мне сказать, что, так как архитектура объединяет все искусства в одно, вы должны собрать в ее житницу плоды, которые можно почерпнуть из изучения каждого искусства, которое может облагородить и обогатить архитектуру.

В ходе вышеизложенных замечаний я ничего не сказал о выборе или предпочтениях, которые вам придется делать среди образцов разных средневековых периодов и стилей, но я сказал достаточно, чтобы показать, что я не считаю, что ваше изучение старых зданий в нашей стране и соседних странах должно ограничиваться одним выбранным периодом или даже тем, что можно строго назвать средневековыми произведениями, поскольку много полезного можно почерпнуть (особенно в области домашнего строительства) из зданий XVI и XVII веков. Кроме того, вам абсолютно необходимо понимать и быть знакомым со *всеми* разновидностями нашей старинной архитектуры, потому что, хотя вы и не будете следовать им в своих собственных работах, вам часто может потребоваться их *реставрировать*, хотя эта причина едва ли необходима, чтобы побудить вас освоить *весь* спектр средневекового искусства.

Тем не менее, вы не можете не следовать с большей любовью произведениям тех периодов, которые вам кажутся наиболее подходящими, как времена, когда искусство было наиболее энергичным, благородным и полным глубоких и истинных чувств. Что касается меня, то, хотя я менее исключителен, чем многие из моих друзей, я должен признаться, что мне трудно рисовать, если только это не имеет непосредственного практического смысла, произведения, которые либо настолько ранние, что кажутся грубыми, либо настолько поздние, что кажутся безжизненными. И хотя я прошу вас овладеть *всем* спектром, я далеко не прошу вас сдерживать естественное течение души, стараясь любить все разновидности одинаково или уделять одинаковое внимание тем, которые гармонируют с вашими внутренними чувствами, и тем, которые не гармонируют.

В своих ранних лекциях я много говорил об изучении энергичных и стремящихся вперед произведений переходного периода, и признаюсь, что для меня это самый увлекательный период. Я уже достаточно подробно указал на ведущие примеры этого периода, хотя вы найдете его перемежающимся с другими стилями по всей стране. Я считаю, что ни один стиль не способен так возбуждать величие чувств, но, как мне кажется, ни один из них не был так мало изучен на примерах английского, или, вернее, *британского* искусства, поскольку он так же прекрасно развит в Уэльсе и Шотландии, как и в Англии. Я много говорил об изучении его как *исторической* фазы стиля, но это, хотя и необходимо, на самом деле является второстепенным вопросом. Гораздо важнее изучать его с *художественной* точки зрения, с учетом его внутренних достоинств и

благородной красоты, а также *с моральной точки зрения*, как иллюстрацию возвышенных чувств и благородной серьезности тех, кто, продвигая новый стиль в искусстве, на каждом шагу создавал такие великолепные произведения.

Я, возможно, меньше говорил и с меньшим энтузиазмом отзывался о полностью развитом раннем готическом стиле, но не потому, что меньше ценил его достоинства, а потому, что он кажется скорее местом отдыха — точкой достижения — в походе, чем точкой благородного продвижения вперед. Мне также не нужно перечислять особые объекты изучения, относящиеся к этому периоду. Они разбросаны по нашей и соседним землям и составляют основу наших самых великолепных и значительную часть наших скромных средневековых памятников. Однако ни одно путешествие не дает большего количества знаний об этом стиле, чем путешествие по северным аббатствам, и это путешествие можно повторять снова и снова с неизменным удовольствием, а также с большим успехом продлевать за пределы границ и далеко в Шотландию.

После этого мы подходим к другому переходу, и, поскольку период покоя подходит к концу, мы снова видим то же самое усердное стремление, что и во время предыдущего перехода. Я бы рекомендовал уделить особое внимание изучению этого стиля, поскольку неразумно предполагать, что витражи будут изгнаны из нашего возрождения; и, любя, как большинство из нас, энергию ранних периодов, этот второй переходный период — связующее звено между ранним и средним периодами — предлагает наиболее ценный материал для нашего собственного развития: действительно, я не могу представить себе более многообещающего курса корректирующего обучения для тех из нас, кто следовал ранним и зарубежным работам до тех пор, пока это не превратилось в настоящую манию, чем поставить перед собой задачу, *nolens volens*, тщательно изучить все детали тщательно отобранной серии работ этого второго английского переходного периода.

Для такого курса я бы особенно рекомендовал следующие примеры:

Большая часть аббатства Нетли; все восточные части Вестминстерского аббатства (); восточное крыло Линкольнского собора; капитульная зала ([\[85\]](#)) и монастырские галереи ([\[86\]](#)) в Солсбери; все, что осталось от аббатства Ньюстед; и неф Личфилдского собора. Из более позднего периода я бы порекомендовал неф аббатства Святой Марии в Йорке; все аббатство Тинтерн; капитульные залы в Саутвелле и Йорке, а также восточные части в Сент-Олбансе. Однако два последних являются скорее произведениями заверщенного стиля, чем переходного, и составить список объектов для изучения в этом стиле было бы почти безнадежным делом, поскольку страна просто наполнена ими. Я также не восхищаюсь ранними работами настолько, чтобы исключить из лучшей половины нашего средневекового диапазона более поздние образцы средневекового готического стиля. Я не могу не думать о воротах церкви Святого Августина в Кентербери, аббатства Баттл и церкви в Бери-Сент-Эдмундс; о залах в Мэйфилде, Пенсхерсте и утраченном зале в Вустере; об утраченной часовне и сохранившемся склепе церкви Святого Стефана; о хоре в Уинчелси; часовню Богоматери в Чичестере и длинный список других зданий первой половины XIV века — произведениями, заслуживающими нашего высокого уважения и восхищения, и поэтому я рекомендую вам также внимательно их изучить.

Самая поздняя фаза декоративного стиля часто слаба, но я не предполагаю, что *вы* настолько слабы, чтобы не смочь отделить его красоту от его недостатков или подвергнуться опасности осуждать или восхищаться хорошим и плохим одинаково; и еще более энергичная осмотрительность необходима при изучении произведений последующих веков, хотя *на протяжении всего* этого вы найдете не только объекты высокой внутренней ценности, но и постоянные предложения, которые можно с выгодой *перевести* в более энергичный стиль. [\[87\]](#)

Еще более важная тема, которую я пока затронул лишь вскользь. Я имею в виду *практический* характер вашего изучения древних образцов в связи с фактическими *структурными* и *механическими* качествами самих образцов, а также изучение на основе древних образцов принципов средневекового строительства и практического искусства и их влияния на *наши*

собственные конструктивные и практические операции. Так, например, вы должны уделить особое и систематическое внимание изучению принципов *возведения сводов*, продемонстрированных в средневековых зданиях. В одной из своих лекций я рекомендовал в качестве введения в такое изучение прочитать статью профессора Уиллиса по этой теме в «Трудах Института британских архитекторов» и статью М. Виолле-ле-Дюка в его «Словаре». После этого вы будете лучше подготовлены к самостоятельной работе над этими темами. Это особенно сложный предмет для изучения, как по своей природе, так и потому, что работа обычно недоступна. Вы должны следить за возможностями, которые предоставляют леса, возводимые под сводами (), и делать точные измерения. Вы должны изучать не только линии и их разметку, но и *резку и соединение камня* (), а также всевозможные практические вопросы, существование которых вы не сможете понять, пока не уделите этому предмету много внимания. Затем, когда вы получите полное представление об этих вопросах, вам будет полезно подумать, есть ли в старых работах практические недостатки, которые нам следует исправить. Так, в деревянном строительстве мы должны освоить старую систему строительства, а затем подумать, насколько она совершенна и где можно ее улучшить, а также насколько старая система, применяемая к дубу, подходит для наших собственных конструкций из *ели* и какие практические изменения предлагает материал. И так далее с каменными работами, работами из железа, латуни (литой или кованой), свинца, серебра и ювелирными изделиями. Вы не должны довольствоваться изучением и эскизами работ как архитектурных или декоративных проектов, но должны *анализировать и исследовать* их, выяснять их конструкцию и насколько эта конструкция изменила или повлияла на их дизайн, или насколько это может быть результатом не только *конструкции*, но и природы *материала*.

Что касается *металлообработки* и других видов декоративного искусства, вам будет очень полезно внимательно прочитать лекции г-на Берджеса, прочитанные некоторое время назад перед Обществом искусств.

Таким образом, изучая предмет со *всех* точек зрения, будь то антикварная, историческая, художественная, ритуальная, утилитарная или практическая и механическая, вы обретете то совершенное понимание средневекового искусства, которое необходимо для того, чтобы вы могли продолжать его возрождение и практику как с *знанием*, так и с *интеллектом*.

Теперь я перехожу к *практическому применению* уроков, извлеченных из такого курса обучения, который я пытался обрисовать.

Как я уже говорил ранее, я не буду вдаваться в общие вопросы *возрождения* готической архитектуры, а буду считать его *свершившимся фактом* и перейду к рассмотрению некоторых вопросов, касающихся его практической реализации.

Один из моментов, вызвавших много разногласий, — это вопрос о том, какой *период* и какое разнообразие средневековой архитектуры нам лучше всего взять за основу для наших собственных разработок.

Когда в течение долгого периода между закатом средневековой архитектуры и нашими днями к ней временно возвращались в каких-то особых случаях, она, по-видимому, рассматривалась скорее как *спящее*, чем как *исчезнувшее* искусство, и всегда выбирался ее *последний* этап развития, как будто ее нужно было только разбудить в том месте, где она заснула. Точно так же и в наши дни почти все ранние работы возрождения были выполнены в последней форме этого стиля, как будто возрождение было просто продолжением цепи, которое должно было присоединиться к ее последнему звену.

Это была *традиционная* фаза возрождения. Однако промежуток времени был слишком велик, чтобы эта воображаемая связь со старой, но вышедшей из употребления цепью могла сохраниться. Люди начали исследовать, философствовать и писать книги об этом стиле. Вскоре все фазы стали одинаково известны, и люди не могли не высказывать свои предпочтения. Рикман отдал пальму первенства декоративному стилю; другие предпочитали ранний английский стиль; и через

некоторое время все согласились, что последнее звено было худшим и не должно быть принято в качестве отправной точки (). Некоторые пробовали нормандский стиль, некоторые — ранний английский, некоторые — декоративный. Кембриджское Камденское общество сначала, казалось, отдавало предпочтение раннему английскому стилю, но вскоре оно запретило его и провозгласило крестовый поход против всех стилей, кроме священного «средневекового готического», и даже с точностью до мелочей определило период, в который этот стиль пользовался его одобрением. Это должен был быть самый ранний этап поздней формы средневекового готического стиля; или, как один мой друг в шутку определил для них, «*ранний поздний средневековый готический стиль*». Некоторые, однако, предпочитали «поздний ранний», некоторые — самый ранний средневековый готический стиль; и хотя некоторые все еще заблуждались, прибегая к ереси «первого остроконечного» или даже к более смертельным заблуждениям, со временем общепринятым мнением стало то, что средний стиль был лучшей основой для нашего готического возрождения (), и что его можно было справедливо считать полностью возрожденным и вновь принятым, став стилем нашего готического возрождения.

Хотя в то время ходило много ерунды по поводу этого, как будто это было почти статьей религиозной веры, «*Articulus stantis aut cadentis Ecclesiae*», я должен сказать, что в этом выборе было много здравого смысла.

Ранний переходный стиль, хотя и был великолепно благородным и энергичным, не мог быть разумно вновь принят в качестве основы, поскольку он *был* переходным и происходил из состояния вещей, с которым у нас было мало или ничего общего. Развитый ранний готический стиль имел очень веские аргументы в свою пользу, но не смог стать тем, что доктор Уэвелл называет «*полной готикой*». Его недостатком было то, что в нем были определенные черты, которые, однажды узнав, нельзя было отвергнуть (), но которых *не было* в раннем готическом стиле. Его достоинства были *положительными* и высочайшего порядка; его недостатки были чисто *отрицательными*. Поздний готический стиль был довольно обще признан результатом упадка этого стиля, а вторая половина средневекового готического стиля показала несомненные доказательства того, что в этот период готовился путь к этому упадку. Таким образом, *ранний* средний готический стиль стал результатом исчерпывающего процесса, будучи одновременно «завершенным» и *не* находящимся в упадке, хотя некоторые считали (и я признаюсь, что был одним из них), что его можно было бы с пользой оживить, внедрив в него значительную часть деталей и, возможно, даже некоторые целые черты более раннего стиля.

Этот общий вывод был молчаливо согласован, и люди естественно пришли к мысли, что мы должны придерживаться его как можно строже, и по следующей причине: принцип *возрождения* был оправдан только в крайнем случае, и ничто не могло защитить его от обвинения в легкомыслии, если возродители руководствовались принципом возрождения то одного стиля, то другого; но если все по общему согласию решат возродить *один и тот же* стиль в качестве основы для будущего развития нашего собственного стиля, то возрождение обретет *реальность, разумность и силу*. Таким образом, выбор одного стиля и приверженность ему *в качестве основы*, как мне кажется, был *правильным*, и я очень склонен верить, что сделанный выбор, хотя его внедрение в то время граничило с фанатизмом, было также *правильным*, по крайней мере в *основном*.

Эта многообещающая теория, не говоря уже о случайных проявлениях бунтарства () против несколько тиранического способа, которым пытались ее навязать, получила сильный удар около десяти лет назад в результате конкурса на строительство собора в Лилле. В нашей стране мы привыкли с некоторым сожалением говорить об ошибке французских реставраторов, выбравших для своей основы более ранний тип, чем тот, который мы приняли; но программа этого великого европейского конкурса *предписывала* именно этот ранний стиль, и наши талантливые соотечественники, которые одержали победу, настолько превзошли все ожидания, что буквально

наслаждались до сих пор запрещенным искусством, даже превысив требования конкурса, и побили французов в интенсивности следования раннему французскому стилю.

Это было встречено с неожиданной снисходительностью со стороны тех, чьи законы были нарушены, но столь заметная поблажка, по-видимому, была расценена как акт эмансипации, поскольку с того момента каждый начал делать то, что считал правильным в своих глазах.

Сразу же произошло резкое изменение настроений в пользу самых ранних периодов; и в то же время давно сдерживаемые чувства симпатии к континентальным стилям, возбужденные г-ном Раскином и зарубежными путешествиями, получили полное воплощение, и в течение некоторого времени ничто не могло быть достаточно ранним — ничто не могло быть достаточно иностранным — чтобы удовлетворить освободившиеся страсти. Мы *все* чувствовали это и действовали в той или иной степени, и те, кто выбрал *меньшую* степень, были искренне презираемы теми, кто выбрал *большую*.^[88] Однако со временем и хладнокровное размышление начали утверждать свое господство, мы снова вспомнили, что мы англичане и что в архитектуре существует английский язык, и мы снова начали вспоминать, что готическая архитектура не переставала создавать благородные произведения в самый период своего зарождения. Некоторые, пробудившись к этому сознанию, сразу же впали в противоположную крайность — осуждая все уроки, которые они извлекли за границей, отвергая ранние стили, которым они так недавно клялись в исключительной верности, и презирая (в соответствии с установленным обычаем) всех, кто не пошел так далеко в своем новом направлении, как они сами; но в целом люди теперь, похоже, склоняются к *золотой середине*, в которой, я надеюсь, найдет свое место здравый смысл.

Я бы не стал перечислять все эти проступки, если бы не хотел предостеречь вас от их повторения. Надеюсь, мы уже «выпустили пар». Давайте теперь будем действовать размеренно и разумно.

Во время хаоса, о котором я упомянул, наше возрождение серьезно пострадало от глупостей не столько его собственных поборников, сколько ряда *самозванцев*, которые никогда не изучали этот предмет, но, воспользовавшись периодом беспорядка, навязали публике проекты, особенно в области домашней архитектуры, которые — на самом деле являясь плодом невежества — были представлены как преобладающий вкус, как оригинальные разработки, основанные на чем-то *очень* древнем и *очень* иностранном; *настолько* ранних и *настолько* иностранных, что они никогда и нигде не существовали. Эти произведения « » (незнания) обезобразили наши улицы и больше всего дискредитировали наше возрождение.

Давайте теперь рассмотрим, какой курс нам следует взять при выборе нашей основы.

Я думаю, что наш опыт последних нескольких лет подсказывает нам: во-первых, целесообразность в некоторой степени вернуться к правилу, от которого мы отклонились, принять в качестве нашего нормального типа архитектуру *одного* периода, и не самого раннего, хотя и *раннего* периода; но, во-вторых, желательность не делать наше самонавязанное правило слишком строгим; в-третьих, сделать наше возрождение явно *английским*; хотя, в-четвертых, не отказываться обогащать и расширять наше английское возрождение за счет добычи наших зарубежных исследований.

Я бы, таким образом, предложил, чтобы вашей основой была самая ранняя форма того, что называется «*полной* готикой» (такая, например, как в Вестминстерском аббатстве, восточной части Линкольна, аббатстве Ньюстед и нефе Личфилда), но это следует понимать скорее в *представительном*, чем в *буквальном* смысле; что ваш возрожденный стиль и его развитие должны, короче говоря, основываться на более ранней и более энергичной половине средневековой архитектуры, которая должна быть представлена ее центральной точкой, *как ядром*, вокруг которого она объединяется и в котором может быть собрана красота всего *целого*; что выбранная точка должна *включать* в себя многое из того, что предшествовало ей и следовало за ней, и не исключать ничего, с чем она будет последовательно сливаться. Я также не стал бы осуждать как либеральное случайное отклонение, вперед или назад, от этой *отправной точки*;

прошу только, чтобы ранние стили « » в определенной степени рассматривались как *единое целое* в нашем возрождении, а не разбивались на *множество частей*, и чтобы их детали, с должным суждением и сдержанностью, считались способными объединиться, когда ситуация действительно и явно требует этого, в одном произведении, или чтобы более ранние и менее ранние формы использовались, по предпочтению, для зданий, призванных выразить больше энергии или утонченности. Однако я не стал бы выступать за слишком свободное использование этой свободы и поэтому предложил бы, чтобы ранний «завершенный» стиль, великим образцом которого является Вестминстерское аббатство, всегда рассматривался как наш *центральный и нормальный тип и объединяющий элемент*.^[89]

Тогда я бы снова рекомендовал вернуться, лояльно и безоговорочно, к *английским* типам. То есть, когда нет причин отклоняться от них, мы должны, как само собой разумеющееся, писать *на английском языке*. При этом я бы поступал так, как поступил бы хорошо образованный и разумный английский *писатель*. Он (за исключением чрезвычайных обстоятельств) писал бы на своем *родном языке*, но никогда не пошел бы на самоубийство, отказавшись обогатить свой ум, а через него и свои произведения, изучением зарубежной литературы. Однако он выражал бы мысли, усвоенные таким образом, *на английском языке*; любой отрывок, заимствованный у зарубежных писателей, он, вероятно, переводил бы на английский, за исключением тех случаев, когда *ipsissima verba* были сутью цитаты. То же самое и с английским *архитектором*. Архитектура его собственной страны должна быть его нормальным типом, но было бы безумием с его стороны () отказываться от уроков, которые он может извлечь за рубежом. Результаты этих уроков, однако, должны быть в основном переведены на английский язык (), если только такой перевод не уничтожит их силу и смысл. Он должен, как я часто замечал, делать не обязательно *то*, что делали старые архитекторы, но *то*, что они делали. Очевидно, что наши нормандские, переходные остроконечные, *traceryed* окна и многие мелкие детали в той или иной степени имеют иностранное происхождение. Правда, они не были действительно завезены из-за границы, но наши архитекторы и архитекторы Франции работали рука об руку и взаимно помогали друг другу в развитии их общей архитектуры; но наши старые строители никогда не стеснялись, а даже искренне стремились собирать идеи везде, где бы они ни были; и все же их произведения, наполненные богатством, накопленным во время зарубежных путешествий, были настолько бесспорно *английскими*, что мы сразу же обнаруживаем любое отклонение от них как иностранную вставку. *Давайте* постараемся работать с нашими зарубежными находками таким образом, чтобы не нарушать однородный характер целого и тем более не создавать впечатление, что мы проектируем на иностранном диалекте. *Тогда* нам не нужно бояться даже изучать и использовать богатые искусства итальянского декора, и тем более более родственные уроки, которые преподавали нам во Франции люди, работавшие бок о бок с нашими старыми архитекторами.

Мы все слишком склонны к крайностям. Мы с одинаковой яростью бросаемся в одну или другую сторону, в иностранную или английскую работу, в зависимости от модных веяний; и, возможно, ненавидим то, чем недавно восхищались, и презираем всех, кто придерживается мнений, которые когда-то были нашими собственными или скоро станут таковыми. Я не осуждаю *полностью* эту небольшую склонность к мании, поскольку она поддерживает наш энтузиазм, но я хотел бы сдержать ее и привести в рамки разумного; и я думаю, что такое широкое и либеральное правило, как я предложил, будет способствовать достижению этой цели, не налагая при этом угнетающих ограничений и не сужая ни сферу наших исследований, ни здоровое разнообразие нашей практики.

В нашем самом раннем стиле, а также во французских образцах гораздо более позднего периода, есть одна черта, которую я, признаюсь, очень люблю — я имею в виду квадратный и

угловатый абак. Я думаю, что, вероятно, именно чувство к этой особенности, больше чем к любой другой, привело к нашей склонности следовать французским образцам. Однако я хотел бы отметить, что это не обязательно *иностранная* особенность, так как она встречается в нашем собственном раннем стиле, а иногда (как в боковых часовнях нефа в Чичестере) продолжается и позднее; это также не обязательно очень *ранняя* форма, так как во Франции она продолжала использоваться до сравнительно позднего времени. Поэтому я не вижу необходимости отказываться от ее использования. Я бы только *умерил* ее и использовал ее и наш собственный, более типичный *круглый* абак, а также наши собственные *лепные* капители так же часто и, по крайней мере, на равных условиях с другими.

Что касается формы *арок*, то, хотя я и придерживаюсь, как правило, типичных форм, я не отказываюсь от использования *круглой* арки или простого сегмента, если есть практические причины для их внедрения, но я не стал бы использовать нестандартные формы легкомысленно или без причины. Я бы отстаивал максимальную свободу в таких вопросах, но сдерживал бы себя здравым смыслом в осуществлении этой свободы.

Я бы снова посоветовал (особенно в использовании ваших *зарубежных* исследований) избегать *странных, необычно выглядящих* элементов, к которым в последнее время проявился такой жадный интерес (). Я считаю, что большинство из тех, которые мы видим в современных произведениях, являются чистыми выдумками ради новизны и кажущейся изобретательности. Маленькие толстые колонны с гигантскими капителями и все тысячи и одна причудливая деталь, которые мы видим, — это вещи, которые, признаюсь, я редко, если вообще когда-либо, встречал в старых произведениях любой страны или любого периода. В последнее время мы настолько увлеклись французским стилем в своем воображении, что ни один француз не узнал бы свой родной стиль в наших его преувеличениях. Все это *вульгарный* порок, и его следует отвергать, как человек со вкусом отвергает все, что *кричаще* и *вульгарно* в одежде или в чем-либо еще.^[90]

Все это привело к тому, что мы сильно пренебрегаем нашими собственными образцами, а когда мы их используем, то слишком уходим в противоположную сторону; и из-за незнания бесконечного разнообразия, которое они содержат, мы привыкли ограничиваться их наиболее типичными формами, тогда как тщательное изучение наших старых образцов предоставило бы нам бесконечное множество самых очаровательных вариаций.

На протяжении многих лет остается *открытым* вопрос, должны ли архитектурные листовые резьбы и т. п. представлять естественные или чисто условные формы. Я не собираюсь открывать эту полемику, но считаю правильным настоятельно рекомендовать вам в ваших исследованиях следовать *обоим подходам* и подкреплять их тщательным изучением реальных объектов природы, которые наводят на мысль об одном или другом. Период, который я рекомендовал в качестве нашей центральной точки сбора (), был именно тем, когда два вида листьев использовались вместе и на равных условиях. Мое личное мнение заключается в том, что ни одно искусство не может быть живым, если его орнаментация основана исключительно на *ушедших в прошлое условностях*. Однако это не доказывает, что мы должны прямо копировать природу в том виде, в каком она предстает перед нами. Если мы требуем условностей, то, хотя мы *и можем* принять условности наших предшественников, мы *должны* быть способны создавать условности для себя сами.

Что касается меня, то, поскольку я в равной степени восхищаюсь несколькими формами листовых орнаментов, которые я нахожу в ряде работ, которые я считаю нашими образцами, я доволен тем, что использую их по очереди; но я не могу отвергнуть *природу* как *великого проводника*, хотя чем больше мы способны до сих пор конвенционализировать ее произведения и «привести в действие», а также приспособить их к тем целям, для которых они будут использоваться, тем лучше будет наша работа.

В *скульптуре* я считаю, что мы должны быть способны следовать тому, что является хорошим и благородным в форме этого искусства, которое принадлежало к лучшему периоду нашей

архитектуры, и в то же время объединять его с самым совершенным искусством, которое может быть создано. *Греческое* искусство прекрасно сочетается с готическим, но оба требуют духа и души истинного художника, которому помогает то, что он видит в реальной жизни. Однако я признаю, что у нас так мало возможностей для развития этого искусства в связи с архитектурой и так мало средств в нашем распоряжении, что мы впали в грех, отдавая нашу скульптуру в руки людей очень низкого класса — фактически, импровизированных из числа наших обычных резчиков; и единственное, что меня удивляет, — это *не* то, что они работают так плохо, а то, что они работают *так хорошо*. Это *благородная* тема на , которая позволяет преследовать новую и более высокую цель, и студенты Королевской академии могли бы особенно посвятить себя ее реализации. Боюсь, что мы, пожилые архитекторы, не преуспеем, но мы можем обратиться за помощью к *вам*, у кого есть лучшие возможности; и в качестве помощи я бы предложил курс обучения, основанный на изучении лучших и чистейших образцов греческой и готической скульптуры, стремясь объединить их качества и дополнить их тем, что можно почерпнуть из изучения природы — не только обычного изучения человеческой фигуры, но и внедрения в скульптуру элементов природы и реальности, которые мы видим перед собой.

К этому мы также должны добавить изучение скульптуры *животных*, в чем такие художники, как мы, обычно, хотя и не всегда, одинаково отстают.

То же самое можно сказать и о фигурной *живописи*, когда она используется в связи с архитектурой. Мы должны нанимать только тех, кто *действительно* является *художниками*, но они должны пройти специальную подготовку по данному предмету; и если архитектор может *подготовиться* к этой работе, тем лучше, если он действительно делает это хорошо; хотя это никогда не сможет снова стать общепринятой практикой.

В своей последней лекции я немного коснулся изучения старых образцов и фрагментов *расписного стекла*, с которыми вы сталкиваетесь; я хотел бы более формально и настойчиво настоять на этом.

Иностранная лихорадка, от которой мы только сейчас оправляемся, самым суровым образом отразилась на этом виде искусства; ведь английское витражное искусство не только было пренебрежено как наше практическое руководство — не только его изучение было почти полностью заброшено — но и само его *сохранение* () было мало востребовано; и не только в церквях, где хранятся прекрасные фрагменты, их пренебрежительно игнорировали как руководство к созданию новых окон, но их постоянно и систематически *удаляли* из окон, в которых они находились и для которых они были специально разработаны, чтобы освободить место для нового стекла, разработанного без учета их характера. Мы давно привыкли справедливо осуждать деревенских стекольщиков, которые выбрасывают прекрасные фрагменты старинного стекла, украшающие верхнюю часть окон и проемы с узорами, чтобы освободить место для однообразных стекол из карьера; но наши *художники по стеклу* ежедневно делают то же самое без угрызений совести, и это тем более непростительно, что они не могут оправдываться незнанием и, если бы захотели, могли бы сделать дизайн своих новых окон восстановлением старых и сохранить старые фрагменты на своих местах. Однако обычно бывает так, что они *никогда не видят* окон, для которых готовят стекло, и виновно не знают, сохранились ли в церкви или в других местах остатки работ тех, кто является или должен быть их учителями.^[91]

Я знаю не один случай, когда некоторые из наших лучших художников по стеклу, когда их приглашали установить окна в наших лучших соборах, выполняли свою работу, не зная о том, что там сохранились прекрасные остатки древнего стекла и современного стекла, принадлежащего окнам, соответствующим тем, которые они поставляли, и относящимся к лучшим периодам этого искусства; и, следовательно, не смогли привести свою работу в соответствие с замыслом первоначальных строителей.

^[92]Духовенство тоже часто несет большую ответственность за это. Их стремление к *новому* стеклу часто вытесняет из их умов всякую заботу о *старом*. Я слышал о добродушном

архидиаcone из одного из южных графств, который готов дарить любому другу образцы старинного стекла, которое он заменил новым в своей «восстановленной» церкви.

Все это обязывает вас замечать и тщательно зарисовывать каждый фрагмент витража, который вы встречаете там, где он подвергается риску утраты или пренебрежения; и я бы еще больше настоятельно рекомендовал вам систематическое и тщательное изучение наиболее известных образцов, чтобы ваши знания о витражной живописи, как и об архитектуре, основывались на *английских* примерах. Наши художники-стекольщики подвергаются двойной критике за то, что слишком строго следуют старым традициям в их *слабых* сторонах и слишком легкомысленно — в их *сильных*; хотя их работы далеко не всегда являются точным повторением декоративных узоров старого стекла, особенно английского, они стремятся следовать гротескным рисункам старых художников-стекольщиков и часто сильно их преувеличивают. Я бы предпочел изменить эту ситуацию, поскольку декоративные части старого стекла настолько совершенны, что невозможно превзойти их красоту, в то время как рисунок фигур, хотя и часто полный глубокой и благородных чувств, обычно причудлив и даже гротескен.^[93]

Однако в отношении рисунка фигур я очень далек от того, чтобы советовать *полностью* отвергнуть старинный стиль. Я выступаю только за *исправление* рисунка. Я бы строго придерживался принципа изображения фигур в основном (хотя и не полностью) с помощью *четких, жестких контуров*. Мы знаем по греческим вазам (если, конечно, нужны доказательства, когда факт так очевиден), что контур может быть столь же абсолютно художественным, как и законченная картина. Я бы также придерживался *общего настроения и художественного стиля* старого стекла, но я бы настоятельно рекомендовал, чтобы настроение и стиль сопровождалось *столь же совершенным рисунком* (если это возможно), как и у древнегреческого художника. В качестве воображаемой иллюстрации того, что я имею в виду, я постараюсь представить, каким был бы результат, если бы копии лучших фигурных сюжетов XIII века, нарисованные карандашом, были переданы в руки такого человека, как Флакسمан, или любого другого действительно высококлассного художника, способного оценить их настроение и хорошо разбирающегося в греческом искусстве самого благородного периода, с целью *просто исправить* их рисунок, не изменяя их настроения и мотива. Именно такой рисунок, который, как можно предположить, был бы результатом такого процесса, я хотел бы видеть в наших современных церковных окнах в стиле «*»*. В *светских* произведениях я не был бы против некоторого отхода от строгости такого стиля, а также небольшого добавления теней и высокой отделки, но никогда не до такой степени, чтобы скрыть контуры; и в обоих случаях я бы избегал всего *гротескного* или *чрезмерно причудливого* (за исключением тем или фигур, которые этого требуют, и где это является сутью мотива), поскольку эти качества, введенные в серьезные темы, как минимум, противоречат общему духу эпохи и, следовательно, являются ложными и нереальными.

В росписях на стенах и т. п. можно позволить себе гораздо большую свободу. Здесь мы не сталкиваемся с ограничениями, налагаемыми *материалом*, из которого изготовлено произведение искусства, и поэтому обработка может свободно подстраиваться под условия, диктуемые, во-первых, назначением здания, во-вторых, масштабом его декоративного характера и ограничениями по стоимости, и, в-третьих, более или менее *функциональным* характером занимаемой поверхности. Фактически, мы можем варьировать от простых контуров до идеально выполненных картин, от строгой и торжественной обработки до любой разумной степени легкости и свободы, в зависимости от условий, всегда помня, что чем более функциональна поверхность, тем меньше должен быть видимый рельеф. Картина на панно может иметь любое количество теней и расстояний, в то время как картина, занимающая стену, пирс или свод, должна быть достаточно плоской, чтобы не нарушать функциональный характер объекта, который является фоном для картины.

Много говорилось о *развитии* в архитектуре, и это принесло немало вреда: не потому, что развитие следует осуждать — далеко не так; а потому, что истинное и подлинное развитие никогда не будет результатом прямых и сознательных усилий.

Настоящее развитие, которое мы должны искать, — это такое, которое будет постоянно навязываться нам необходимостью использования новых материалов, новых способов строительства, новых требований и измененных привычек и чувств эпохи, в которой мы живем; различными способами украшения, которые время от времени будут предлагаться нашему вниманию, и внедрением в английскую архитектуру искусств, которые ранее были характерны для других стран и, возможно, для совершенно других стилей. Условия, предписываемые также работами в различных климатических условиях — как в Индии, Северной Америке или Австралии — требуют особого развития.

Откровенное и естественное удовлетворение этих новых требований и новых возможностей само по себе приведет к развитию, достаточному для того, чтобы отличить работы нашего возрождения от работ старых времен, без необходимости изменять те элементы нашего стиля, которые естественным образом не подвержены влиянию таких условий. Однако я уже так много говорил об этих темах в других местах, что не буду рисковать перегружать эту лекцию многочисленными деталями: только вскользь замечу, что *бытовая* архитектура по своим абсолютным требованиям *должна* обязательно предлагать очень много новых разработок; что еще одно широкое поле для новизны в подходе открывают *кованые* и *огнеупорные* конструкции нашего времени; и что нам еще предстоит решить благородную задачу внедрения и натурализации *купола* как элемента нашего возрожденного стиля.

Теперь я скажу несколько слов о другой области деятельности готического архитектора: о *ремонте* и *реставрации* старинных зданий.

То, что я сказал об изучении древних образцов как единственного источника знаний об архитектуре, по необходимости влечет за собой утверждение ценности этих образцов, будь то высшего или более скромного класса, и осуждение тех, кто лишает нас этих памятников древнего искусства или посягает на их подлинность или целостность. Однако, как ни странно, большое число архитекторов, которые занимаются так называемой реставрацией наших древних зданий, кажутся совершенно лишенными какого-либо чувства их ценности как подлинных произведений древних времен. Я не знаю ни одной темы, связанной с архитектурой, более печальной и огорчительной, чем то, как обычно обращаются с нашими старыми церквями. Во многих наших крупных городах есть один или несколько архитекторов, которые систематически грабят окружающие церкви, более или менее разрушая все, к чему прикасаются, и при этом не испытывают угрызений совести и с максимальной энергией борются с любыми протестами против своих разрушительных привычек. И виноваты не только *они*. *Духовенство тоже часто любит, чтобы так и было*. Если они могут сделать свои церкви красивыми, они часто, кажется, мало заботятся о разрушении их древностей; и таким образом, между ними и их архитекторами, целые графства лишаются большей части достопримечательностей своих церквей. Более того, человек, который наносит наибольший ущерб, часто получает наибольшую похвалу, а тот, кто почитает старое здание и стремится сохранить его древности, должен *бороться за каждый сантиметр земли* против сопротивления сторон, заинтересованных в « » работе. Эти разрушительные тенденции не ограничиваются второстепенными элементами церквей, но часто приводят к разрушению целых зданий или их больших частей, и это без малейшей необходимости. Приглашается один из этих разрушителей церквей, и он сразу же осуждает все, что ему не нравится или что можно показать как непригодное для ремонта; священник обращается к соседям с просьбой о средствах, чтобы исправить печальное положение, описанное его архитектором; все или часть здания разрушается, и при его восстановлении не уделяется никакого внимания его прежнему дизайну. Это происходит по всей стране, под аплодисменты местных магнатов и

хвалебные отзывы местных газет: архитектор и его покровители радуются своему успеху, в то время как страна лишается, одна за другой, своих бесценных и незаменимых древностей. [\[94\]](#)

Даже общества, созданные для изучения наших древностей, не могут достаточно громко высказаться против этого ужасного вандализма, в то время как многие из тех, кто должен быть хранителями наших древних церквей, используют ложные аргументы для опровержения протестов тех, кто осмеливается осуждать совершаемые злодеяния.

Я довольно полно высказался по этому вопросу в других местах и говорил также о духе, в котором мы должны предпринимать такие добавления к старым церквям, которые требуются по абсолютной необходимости; и я рад сообщить, что Институт британских архитекторов выпустил очень разумные и строго сформулированные рекомендации по обращению со старыми зданиями, так что я надеюсь, что общественность в какой-то момент пробудится и осознает чудовищный курс, который слишком широко следует. Я возвращаюсь к этой теме, потому что, как я полагаю, обращаюсь ко многим из тех, кому в будущем будет поручено сохранять наши церкви и другие старые здания. Я хочу с самого начала предостеречь вас от того, чтобы вы пошли по стопам тех, чьи проступки я обнародовал, и завершаю эти лекции искренней просьбой: приступая к практической деятельности, дайте себе торжественное обещание быть решительными и последовательными защитниками и хранителями этих драгоценных реликвий прошлых дней, освященных древностью, из которых вы и можете почерпнуть то искусство, которое я призываю вас изучать.

«Это благочестивое дело, слышу я ваши слова,

поддержать рушащиеся руины и остановить

работу разрушения. Возможно,

вы правы, но, о, *действуйте осторожно*:

Остерегайтесь, чтобы не стереть *одну из* изношенных черт;

Не стремитесь добавить *ни* капли современного изящества;

С уважением обращайтесь с каждым крошащимся камнем,

Уважайте даже лишайники, растущие на нем;

И просите каждый древний памятник остаться на месте,

Поддерживаемым как сыновней рукой.

Среди всего света, принесенного счастливым днем

Мы еще не работаем так, как работали наши предки».

КОНЕЦ ТОМА I.

СНОСКИ:

[1] Я полагаю, что г-н Фриман, который, возможно, больше, чем любой другой современный автор, имеет право на категоричное мнение по этому вопросу, сочтет, что я зашел слишком далеко в этом утверждении и что развитие архитектуры в этот период было менее прерывистым, чем я предполагал, когда писал вышеуказанное. В Италии, как я теперь считаю, история архитектуры была довольно непрерывной, несмотря на готические вторжения и т. д. Хотя архитектура в Павии и т. д., названная г-ном Т. Хоупом «ломбардской», оказалась гораздо более поздней, чем он предполагал, когда давал ей это название, я убежден, что подлинная ломбардская архитектура действительно существует и что она является естественным продолжением и развитием стиля более ранних базилик. Например, в Лукке, хотя писатели, описывающие ее церкви, уделяют мало внимания чему-либо более раннему, чем пизанские работы XII века, тщательное исследование показывает, что многие из них имеют ядро (а некоторые и гораздо больше) гораздо более раннего происхождения, восходящее к временам лангобардских королей (G. G. S. 1878).

[2] См. примечание по этому вопросу в предыдущей лекции. (G. G. S. 1878.)

[3] *Там же*.

[4] Г-н Фриман в пятом томе своей книги «Нормандское завоевание» прекрасно описал архитектуру этого периода под названием «Примитивный романский стиль». (G. G. S. 1878.)

[5] Я не знаю, принадлежат ли западные пролеты церкви Св. Петра, примыкающей к аббатской церкви в Жюмьеже (которые, по-видимому, принадлежали первоначальной капитульной зале), к более древнему зданию, разрушенному норманами, или к тому, которое было перестроено в 930 году Гийомом Лонг-Эпе. Они выполнены не в нормандском стиле, а в изысканном «примитивном романском» стиле. (G. G. S. 1878.)

[6] Исключением из этого правила являются своды изогнутых пространств, таких как круглый проход вокруг апсиды, в котором ребра имеют волнистую форму. (G. G. S.)

[7] См. виды часовни Св. Фейт, т. II. Лекция XIII.

[8] Св. Крест, см. лекцию III, [стр. 320](#).

[9] Внутренний вид церкви Святого Иосифа, см. лекцию III, [116](#).

[10] Из-за большого объема лекции в настоящее время необходимо пройти мимо немецкого переходного периода, уделив ему лишь самое незначительное внимание. (G. G. S.)

[11] Я должен соединить своды со всеми широкими арками, но в сводчатом здании они естественным образом сочетаются друг с другом. (Г. Г. С. 1878.)

[12] Существует некоторая неопределенность относительно того, к какому зданию принадлежали эти фрагменты. (G. G. S. 1878.)

[13] Более глубокое знакомство с южными зданиями не устраняет эту трудность полностью. Греческий и римский типы, по-видимому, в значительной степени смешаны в них. (Г. Г. С. 1878.)

[14] Тщательно изучив старинные капители, снятые с церкви Св. Фронда во время «Реставрации», я заметил, что они не столь явно отличаются византийским характером, как более поздние образцы, о которых я говорил. Это заставляет меня подозревать, что на протяжении всего XII века во Франции работали настоящие византийские резчики. Без этого я не могу объяснить сохранение византийского духа во всей его чистоте в течение столь долгого времени. (Г. Г. С.)

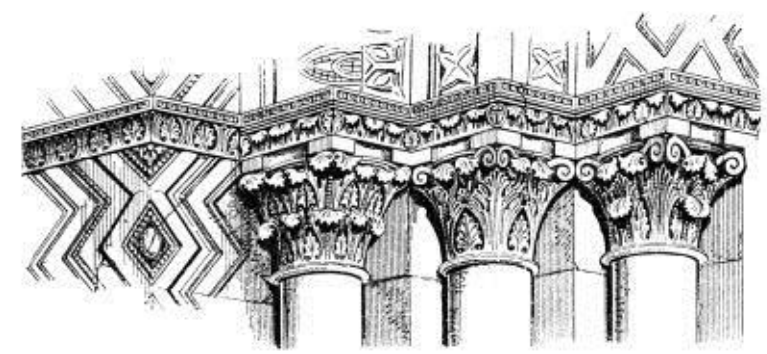


Рис. 28. Капители северо-западного портала Линкольнского собора.

[15] Мы находим византийский стиль, сильно развитый в наших собственных переходных образцах. В качестве примера я упомяну северо-западный портал Линкольнского собора, где он прекрасно проявлен. ([Рис. 28](#)). (Г. Г. С.)

[16] См. стр. [93](#), [рис. 38](#).

[17] Такая же конструкция, по-видимому, существовала и в Тьюксбери, и в Першоре. (G. G. S.)

[18] См. стр. [85](#), [рис. 27](#).

[19] 1858.

[20] Любопытно наблюдать, что такое же искусство, как и в восточной части Нотр-Дама, представлено в крошечном, но изысканном хоре, расположенном неподалеку, в церкви Сен-Жюльен-ле-Повр. [\[21\]](#) Еще одним небольшим, но очень ценным примером является красивая разрушенная церковь Сен-Эвремон в Крейле. Примером этого стиля, который я не видел в книгах, является собор в Женеве. Я не знаком с его историей, но предполагаю, что между его нижней и верхней частями был значительный промежуток времени, поскольку последняя представляет собой совершенный образец раннего готического стиля, а первая — замечательное переходное произведение, которое я встречал где-либо. В некоторых частях она участвует в той классической тенденции, которая прослеживается в более ранних частях собора в Лионе.

Рассмотрение этой темы на примере юга Франции не только было бы бесполезно для иллюстрации английского переходного периода, но и, сжатое в самом маленьком пространстве, стало бы темой для целой лекции. Однако я не могу не упомянуть о благородном способе, которым этот стиль адаптируется к купольной архитектуре в Ангулеме и его окрестностях, а также к квазикупольной архитектуре в Ле-Пюи. Последний был проиллюстрирован в отличной статье г-на Стрита, прочитанной перед Институтом британских архитекторов. Южная форма перехода, должно быть, была благородно продемонстрирована церковью Св. Жюля недалеко от Нима, прежде чем эта очаровательная церковь была разрушена в религиозных войнах XVI века. Весь план

церкви по-прежнему остается понятным, как и большая часть надстройки, и трудно представить себе что-либо более благородное. Три западных портала более известны и действительно великолепны. Параллельно им расположены западный портал и монастырь Св. Трофима^[22] в Арле. Церковь Св. Жилия сохранила дату своего основания, 1116 год, которая, однако, кажется слишком ранней для ее архитектуры. (G. G. S. 1878.)

[21] См. лекцию VIII, [стр. 320](#), рис. 183, 184, 185, 186.

[22] См. лекцию VI, [229](#).

[23] Резьба в более продвинутом стиле, описанная здесь, вероятно, относится к началу XIII века. М. Виолле-ле-Дюк, по-видимому, считает, что западный фасад был заложен только около 1218 года, но я полагаю, что это произошло раньше, потому что карнизы и верхние косяки юго-западного портала, в отличие от остальных, выполнены в изысканном византийском стиле. (G. G. S. 1878.)

[24] Более тщательное исследование показывает, что большая часть Дарлингтона относится к более позднему периоду и, по-видимому, использует детали, подготовленные Пудси, который умер до того, как строительство церкви значительно продвинулось. (G. G. S.)

[25] В двойной часовне донжона замка Дувра есть работы в стиле Кентерберри, а в соседней церкви — вставки той же руки, в которых саксонские работы повторно используются в качестве материала для переходных работ. (G. G. S. 1878.)

[26] Даты приведены в отличной статье профессора Уиллиса об аббатстве. Они относятся к периоду с 1186 года и далее. Старое аббатство сгорело в 1186 году. Часовня, ныне известная как часовня Святого Иосифа, но которая на самом деле была часовней Богородицы, была перестроена первой, а церковь — сразу после нее. (G. G. S. 1878.)

[27] Клересторий и трифорий Сен-Жермен-де-Пре претерпели некоторые изменения по сравнению с первоначальными формами. (G. G. S. 1878.)

[28] Эти работы в Чичестере были выполнены в конце века, после пожара 1186 года, но профессор Уиллис показал, что некоторые ранние готические сооружения с очень характерными чертами, которые существуют в западной части часовни Богоматери, должны были быть построены до этого события.

[29] Эту капитель без листьев я заметил в церкви в Тюлле в Лимузене, где простота была обусловлена материалом — гранитом. (G. G. S.)

[30] В 1875 году я прочитал доклад об английском переходном периоде, в частности, с точки зрения его английских и французских элементов, перед Археологическим институтом в Кентерберри. См. их журнал. (Г. Г. С. 1878.)

[31] Иллюстрацию см. в лекции IV, [рис. 109](#).

[32] Иллюстрация см. в лекции V, [рис. 116](#).

[33] Справедливо сказать, что профессор Уиллис сомневался в дате, приведенной для этой Галилеи. (G. G. S. 1878.)

[34] В церкви Святого Франциска в Ассизи вместе работали немецкий и итальянский архитекторы. Первый привнес в работу немецкую версию французского готического стиля, а второй сохранил полуклассический романский стиль своей страны — оба стиля бесконечно смешались. (G. G. S. 1878.)

[35] Последнее предложение, хотя и выражает общую истину, не следует воспринимать слишком буквально; ведь, хотя основной принцип готической архитектуры заключается в украшении здания, это может быть сделано просто или богато, с использованием или без использования скульптуры или резьбы, в зависимости от требований конкретного случая. (G. G. S.)

[36] Я помню, как впервые проводил М. Райхенспергера по Вестминстерскому аббатству и был удивлен его возражениями по поводу некоторых деталей как «византийских». Это было связано с тем, что он мысленно принял за образцы более поздние стили, в которых не осталось никаких следов романского происхождения. (G. G. S. 1878.)

[37] См. лекцию VII, [стр. 248](#).

[38] См. капитель из С. Эусебе, Осер, лекция III, [стр. 101](#); также капители из Монмартра, лекция VIII, [стр. 319](#).

[39] См. капители из Нотр-Дама, Сент-Шапель и т. д., лекция III, [стр. 102 и 103](#).

[40] С тех пор я узнал, что четыре больших и пять маленьких окон в зале капитула Вестминстера были закончены в 1253 году. Они представляют собой наиболее совершенную форму и имеют заостренные вершины. (G. G. S.)

Для иллюстрации см. «Интерьер капитульной залы», лекция XIV, т. II.

[41] Иллюстрация см. Лекция V, [рис. 122](#).

[42] Иллюстрация см. Лекция V, [рис. 116](#).

[43] Я помню, как в отчете об одном из собраний прихода г-н Барклай предложил восстановить великолепный старинный неф, а один умный прихожанин воскликнул: «Что? Сохранить эти огромные слоновьи ноги?» (Г. Г. С., 1878).

[44] Я рад узнать, что чертежи сохранились и что, если Бог даст, они будут опубликованы г-ном Доллманом. (G. G. S. 1878.)

[45] Или, вернее, в некоторых отношениях, Бове. Несомненно, кельнский архитектор имел в виду оба собора. (G. G. S.)

[46] С тех пор, как я написал это, я имел честь восстановить его, и в эти дни, предшествующие реставрации, я рад, что было сохранено столь четкое описание его прежнего состояния. (G. G. S. 1878.)

[47] См. лекцию VIII, [стр. 320](#), [рис. 178, 179](#).

[48] См. лекцию VIII, [стр. 320](#), [рис. 180](#).

[49] Было много дискуссий о том, кем был этот Пьетро — «Petrus Romanus Civis». Вирту, цитируемый Уолполом, говорит, что это был Пьетро Каваллини, но он был еще ребенком, когда эта работа была выполнена. На цифории в церкви Святого Павла за стенами есть надпись: †HOC OPUS FECIT ARNOLFUS CUM SUO SOCIO PETRO!! Монсеньор Ксавье Барбье де Монто, автор одной из глав книги г-на Паркера о Риме, утверждает, что это был Пьетро Каваллини. Если это так, то он, вероятно, был отцом более известного художника. Дата создания последней работы — 1285 год, то есть на шестнадцать лет позже, чем работа в Вестминстере.

[50] О восточных и западных окнах см. «Отступление о окнах», вставленное между лекциями VII и VIII.

[51] Иллюстрацию см. в лекции IV, [рис. 109](#).

[52] Совсем недавно, при открытии других замурованных арок и т. д., была обнаружена большая часть этой подконструкции. Фрагменты — около 2000 штук — были соединены и установлены на прежнем месте. (G. G. S. 1878.)

[53] После написания этой статьи церковь приобрела дополнительный интерес благодаря открытию настенных росписей, которые, вероятно, составляли своего рода алтарную преграду над каждым из небольших алтарей, стоящих у нормандских столбов в нефе. (G. G. S.)

[54] Это действительно несколько позднее. (G. G. S. 1878.)

[55] С тех пор эта идея была полностью опровергнута, и архитектор оказался членом английской семьи. (G. G. S. 1878.)

[56] Для иллюстрации см. лекцию IV, [рис. 87](#).

[57] См. лекцию III, [стр. 320](#), [рис. 82](#).

[58] Что касается пролета этой капитульной залы, см. «Отступление о окнах», вставленное между лекциями VII и VIII, [рис. 170](#).

[59] См. лекцию XV, т. II.

[60] Иллюстрацию см. в лекции IV, [стр. 164](#).

[61] Практический и всеми признанный успех судов присяжных в Манчестере по сравнению с судами в Ливерпуле красноречиво свидетельствует о *правомерности* нашего стиля. (Г. Г. С.)

[62] Забавно наблюдать, с каким торжествующим тоном современные писатели с удовольствием выставляют напоказ кусочки неправды, которые им случается найти в древних классических и других сооружениях. Интересно, понравились бы старым архитекторам такие комплименты, если бы они могли увидеть произведения *нашего* времени. (Г. Г. С., 1878).

[63] Для иллюстрации см. Лекцию III, [рис. 81](#).

[64] См. лекцию IV, [рис. 87](#).

[65] То, как наши стекольные маляры выбрасывают эти фрагменты, более ценные, чем золото, чтобы освободить место для своих (часто отвратительных) мемориальных окон, можно сравнить только с безжалостностью, с которой они срывают металлические конструкции, которые когда-то поддерживали расписные стекла. (G. G. S. 1878).

[66] Кажется, что против этих реликвий, придающих таким очарование нашим деревням, ведется настоящая крестовая кампания, хотя ничто так болезненно не показывает контраст между вкусом прошлых времен и безвкусицей настоящего, как сравнение этих презираемых останков со структурами, которыми они постоянно заменяются. (G. G. S.)

[67] Или как каменные фронтоны были приспособлены к *соломенной* крыше? (G. G. S. 1878).

[68] Практика, которая, к счастью, уже *давно* прекращена. (Г. Г. С. 1878).

[69] См. лекцию III, [стр. 107, 108](#).

[70] См. лекцию V, [рис. 122](#).

[71] Чтобы хорошо продолжить эти исследования, желательно иметь введение к авторитетам, которое может избавить вас от раздражающей системы *шпионажа*, много лет преобладавшей в этом соборе. (G. G. S. 1878).

[72] См. лекцию V, [рис. 113](#).

[73] См. лекцию XII, т. II.

[74] См. лекцию XIV, т. II.

[75] См. лекцию III, [рис. 79](#); и лекцию V, [рис. 110](#).

[76] См. лекцию V, [стр. 320](#), [рис. 115](#); а также «Отступление о окнах», вставленное между лекциями VII и VIII.

[77] Как печально думать о том, как пренебрегают нашими привилегиями! Архитектурный музей сам по себе является *настоящей сокровищницей* прекрасных объектов для изучения, но как же недостаточно он используется. (G. G. S. 1878.)

[78] С тех пор, как я написал это — одиннадцать лет назад — ситуация изменилась. Мы слишком склонны следовать *прихотям* и модным *веяниям*. Когда я писал, мы становились слишком французскими; с тех пор мы стали относиться к французской архитектуре с самодовольным отвращением. (G. G. S. 1878.)

[79] Иллюстрации см. в лекции III, стр. 82, рис. 20, 21.

[80] Многие оригинальные капители из Сент-Шапель лежат под открытым небом в садах Отеля Клюни. Самые ценные экспонаты, которые только можно себе представить! (G. G. S. 1878.)

[81] Когда я писал это, они были заперты на двойной замок в старом *schatzzimmer*, но сейчас они выставлены в галерее трифория. (G. G. S. 1878.)

[82] Я имею в виду романскую архитектуру *Ломбардии*, а не архитектуру *ломбардских королей*, которая, вероятно, была простой версией базиликальной. См. примечание по этому вопросу в лекции I. (G. G. S. 1878.)

[83] Небольшая светская базилика, называемая «*Basilica Jovis*», построенная, как я полагаю, Домицианом на Палатинском холме, более явно, чем любое другое здание, которое я знаю, доказывает, насколько непосредственно наши церкви происходят от старых залов правосудия. Недавние раскопки показали как мраморные *cancelli*, которые отделяли апсиду, так и алтарь внутри нее для административной присяги. (G. G. S. 1878.)

[84] Теперь мы можем с уверенностью утверждать это! (G. G. S. 1878.)

[85] Иллюстрации см. в лекции V, стр. 199, [рис. 121](#).

[86] Иллюстрации см. в «Отступлении о окнах», вставленном между лекциями VII и VIII.

[87] *Мода* меняется так быстро, что, хотя когда я писал вышеуказанное, я ожидал, что меня будут критиковать за то, что я так хорошо отзываюсь о *последних* стилях, сейчас я уже сильно отстал от времени! Шестнадцать лет назад я поступил так же, рискуя, нет, с уверенностью, что меня объявят еретиком некоторые из тех самых людей, которые сейчас считают лучшим искусство позднего средневековья, а искусство, появившееся гораздо позже средневековья, — *еще лучшим*. (G. G. S. 1878.)

[88] Те, кто больше всего презирал менее *иностраных* и менее *ранних* людей, во многих случаях являются теми, кто впоследствии отверг все иностранное и все раннее; если еще не все средневековое. (G. G. S. 1878.)

[89] Боюсь, что моя любовь к ранним стилям привела меня к неверности моей теории. (G. G. S. 1878.)

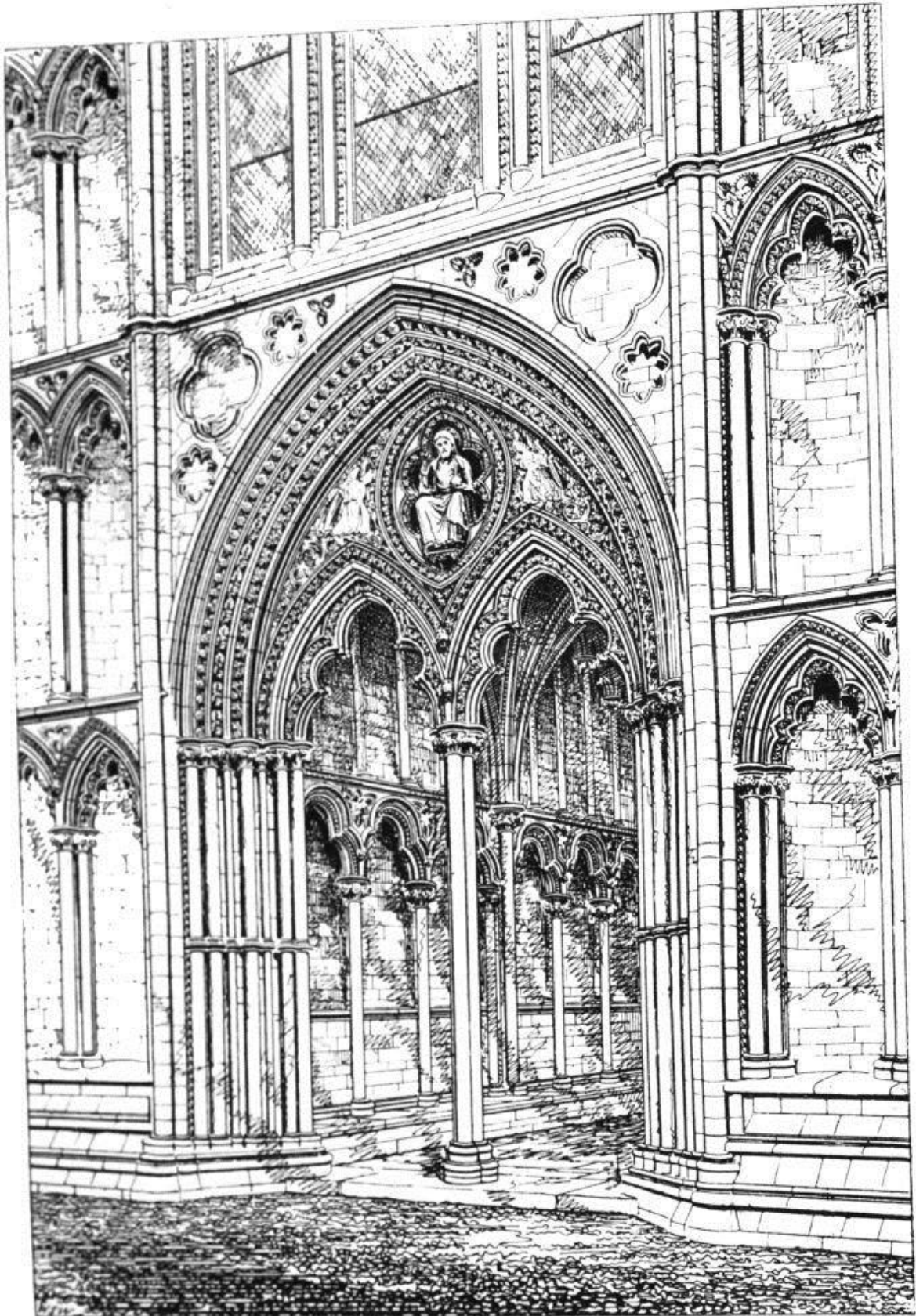
[90] Французская разновидность нашего стиля была вульгаризирована не только *преувеличением*, но еще больше *невежеством* и *неспособностью*. Ужасность капителей, постоянно выдающихся за *французские*, превзошла бы всякое воображение, если бы мы не были к этому привычны! (G. G. S. 1878.)

[91] Я должен упомянуть, как благородные исключения из этого правила, реставрацию г-ном Хардманом восточного окна церкви Окевер в Дербишире и двух окон в северном нефе Глостерского собора, которые заслуживают самой высокой похвалы. (G. G. S.)

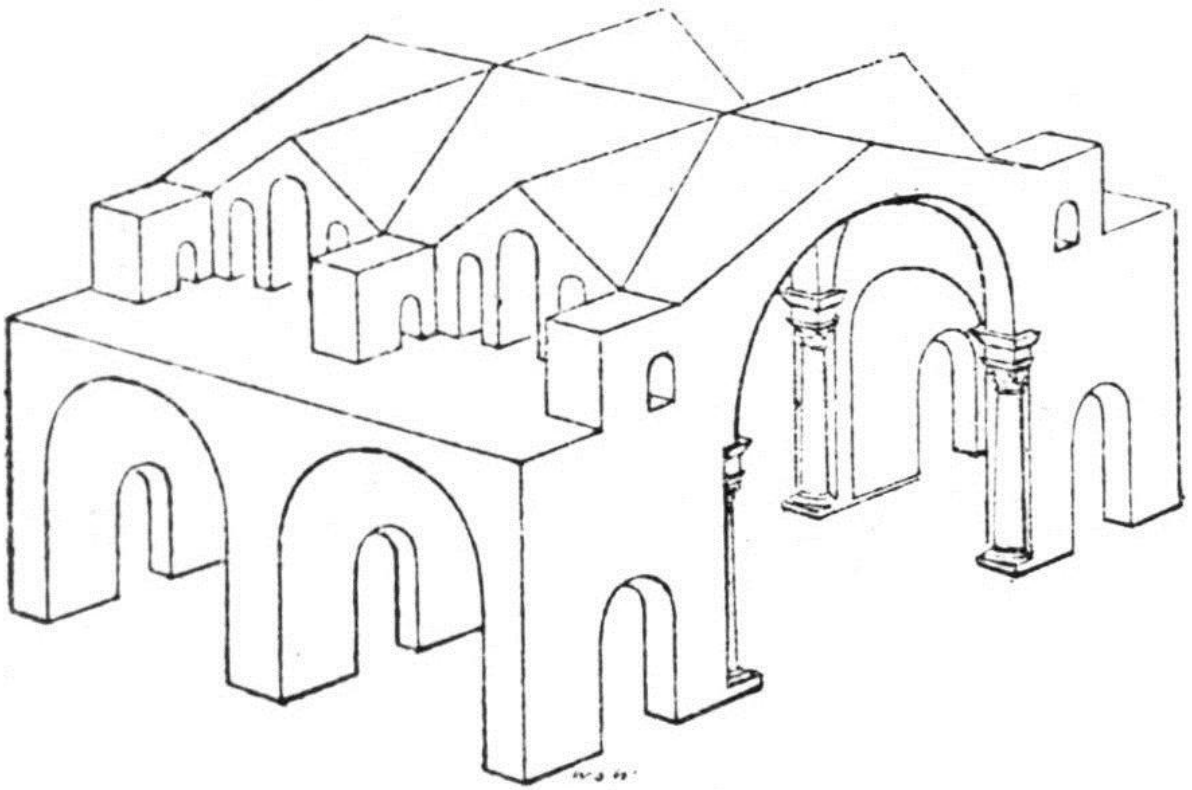
[92] Боюсь, что этот термин применим к нему только в отношении его щедрости в этом конкретном случае. (G. G. S. 1878.)

[93] Я не могу не чувствовать, что наши художники-стекольщики серьезно отстают в своем развитии. Даже те, кто действительно знаком со своим искусством, слишком часто *спешат*, в результате чего их фигуры и сюжеты превращаются в *простые карикатуры*. Большинство из них на самом деле ничего не знают о своем искусстве, и именно они пользуются популярностью у публики! Другая часть, которая действительно понимает, что такое искусство, и способна его практиковать, с гордостью пренебрегает его гармонией с архитектурой, в которой оно находится. (G. G. S. 1878.)

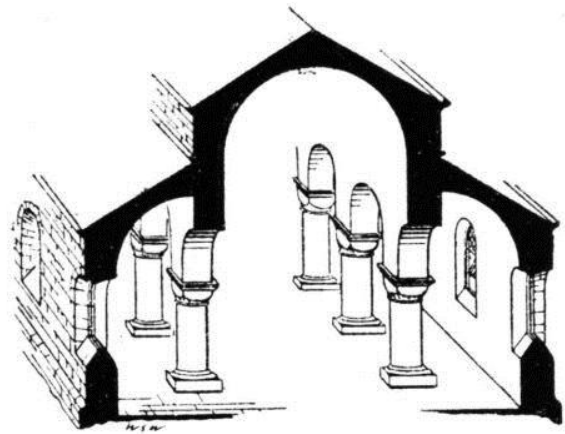
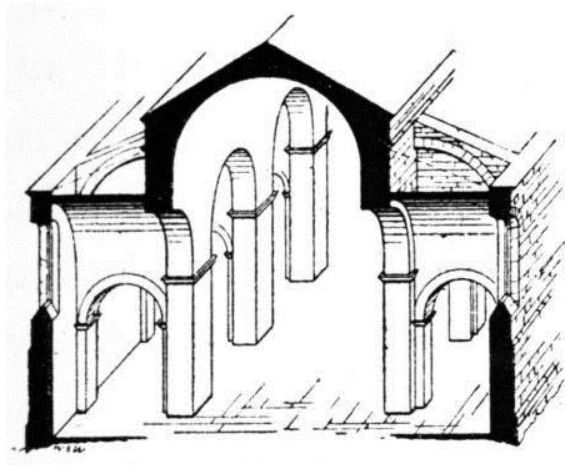
[\[94\]](#) Если местные и другие архитекторы, которые считают себя виновными в этом, пересмотрят свои методы и отныне будут посвящать себя сохранению всех древностей, которые проходят через их руки, они заслужат и получают искреннюю поддержку всех, кто любит и ценит наши древние здания, а также обеспечат себе благодарность будущих поколений. (G. G. S.)



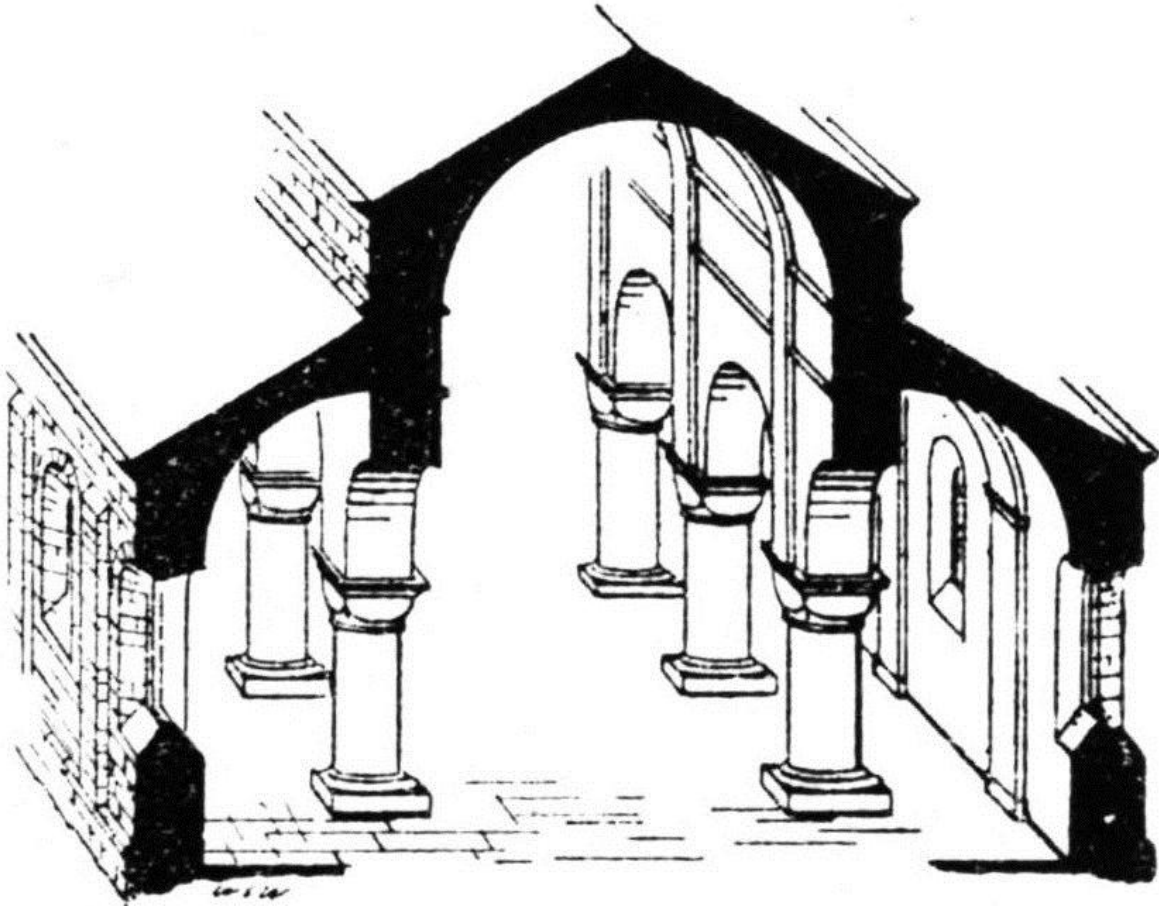
[back](#)



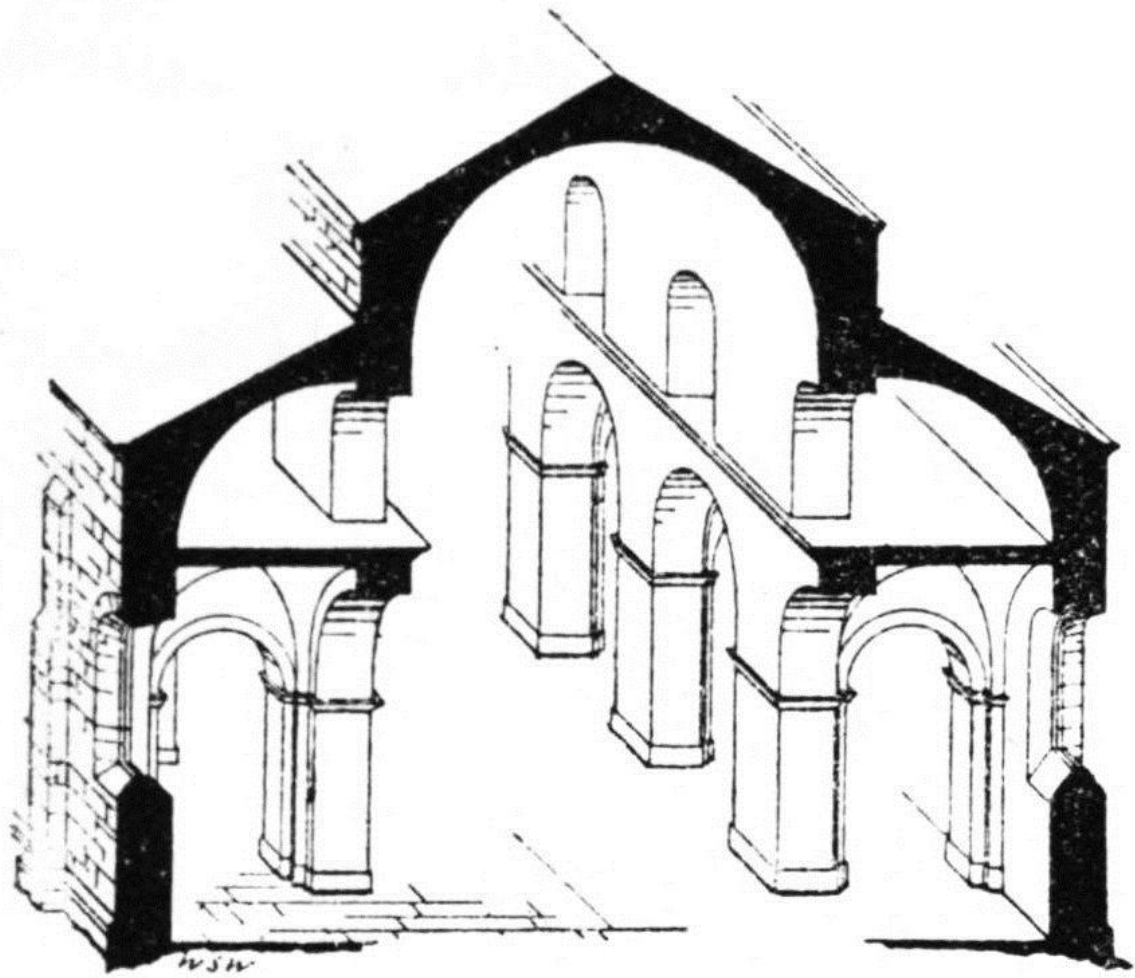
[back](#)



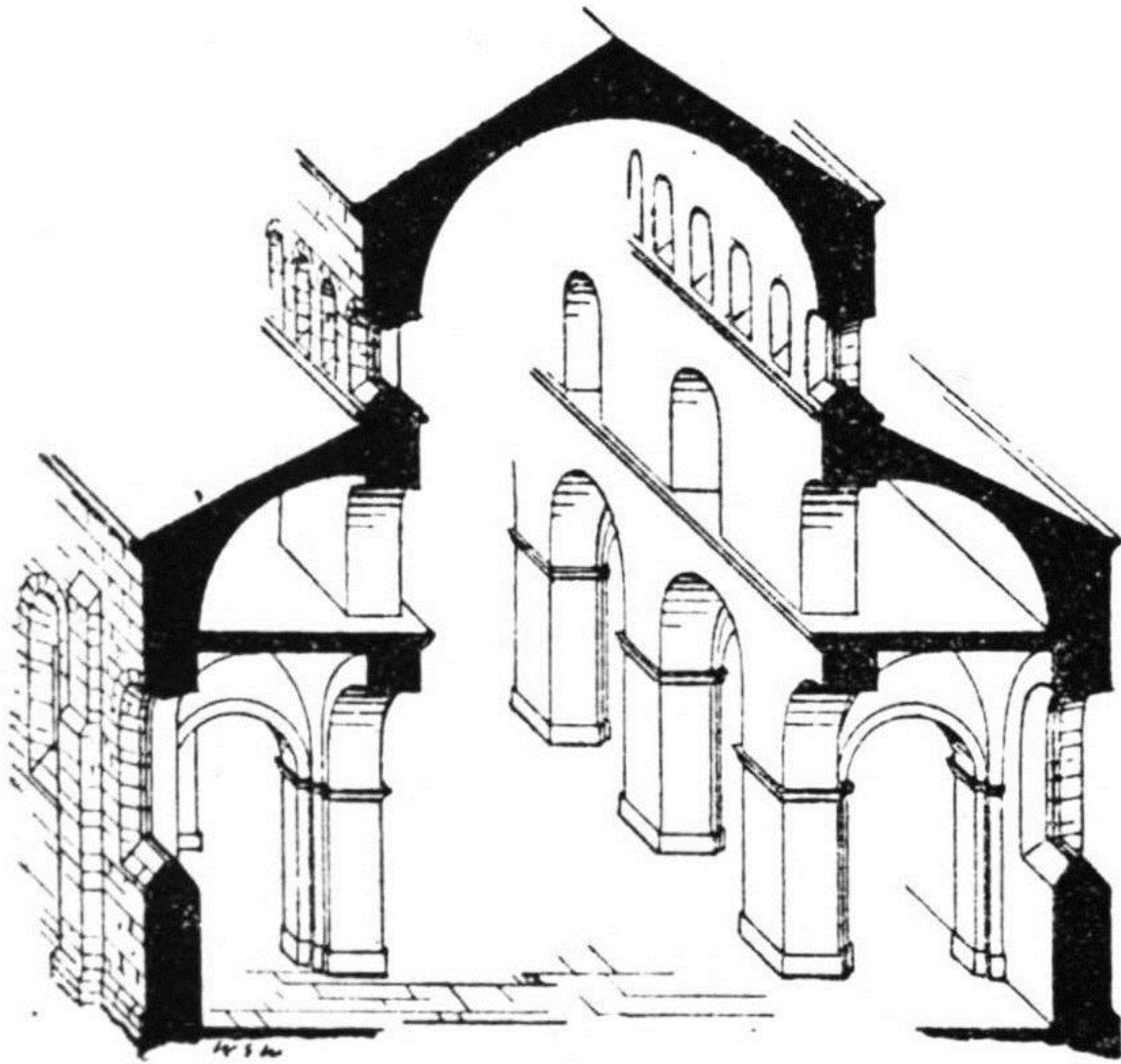
[back](#)



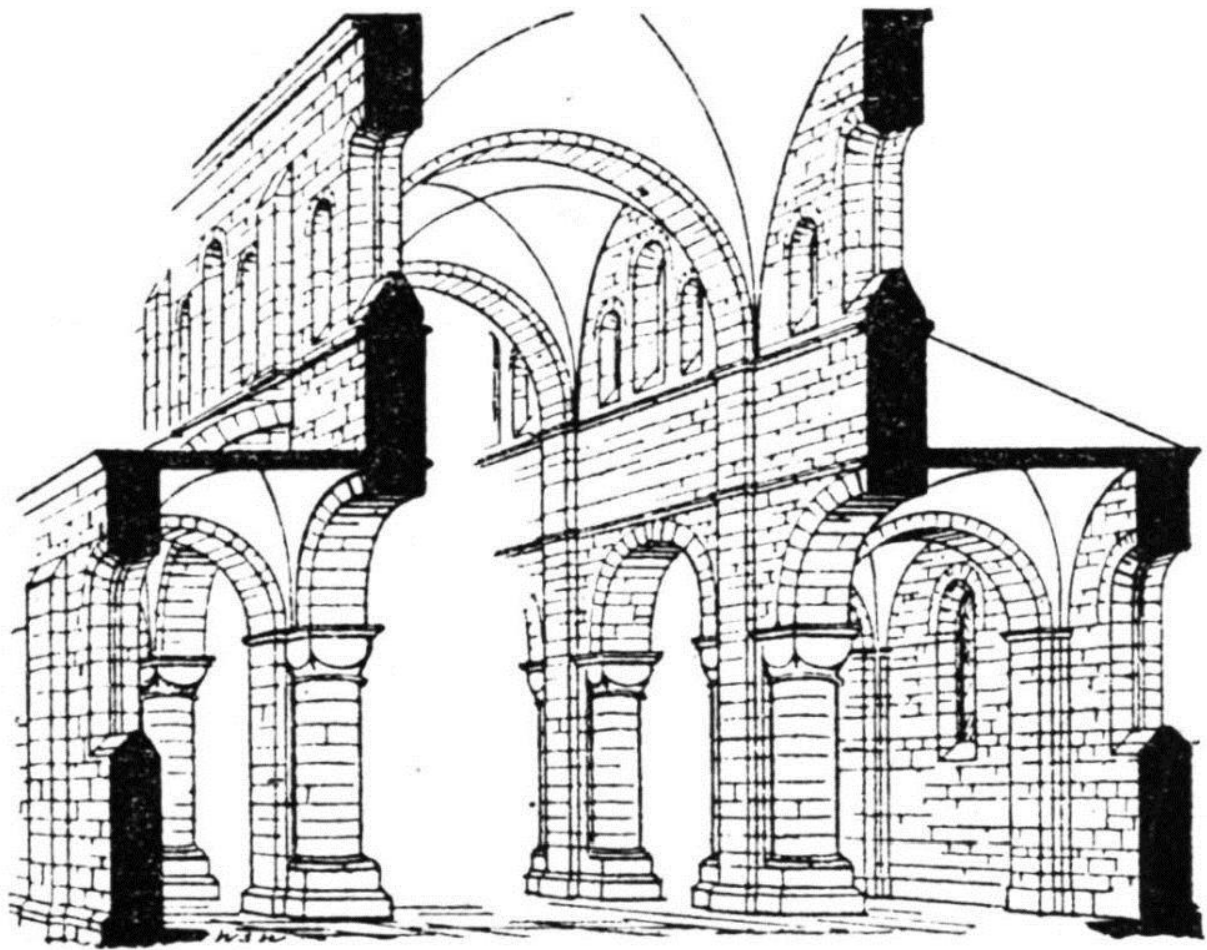
[back](#)



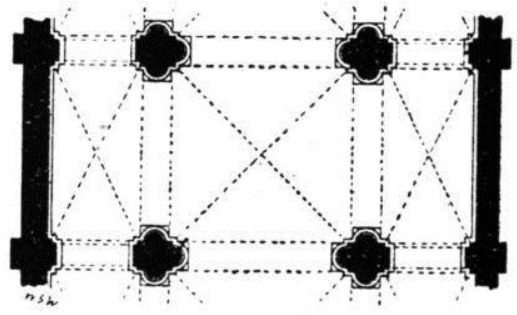
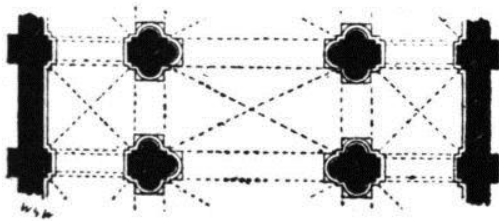
[back](#)



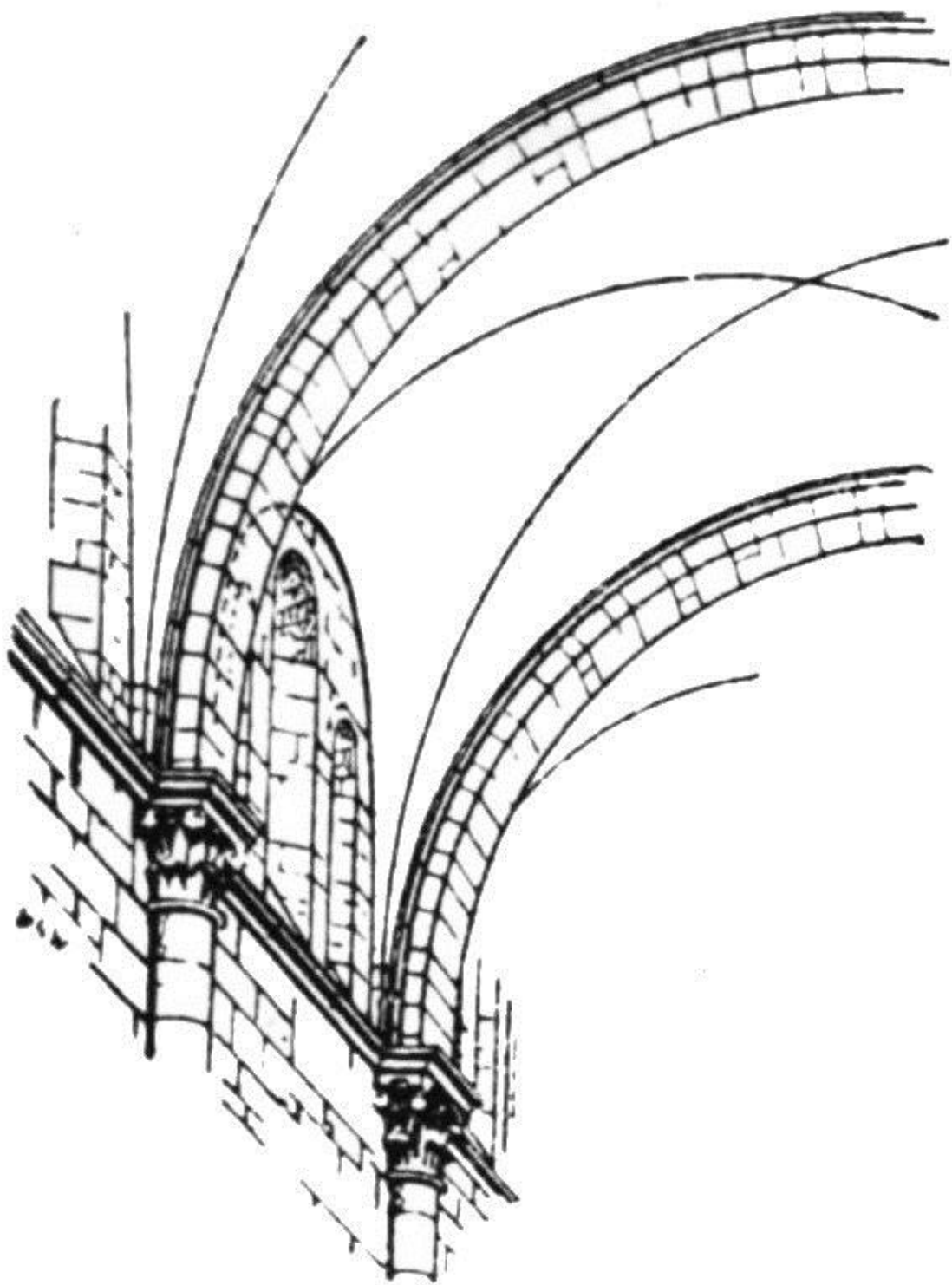
[back](#)



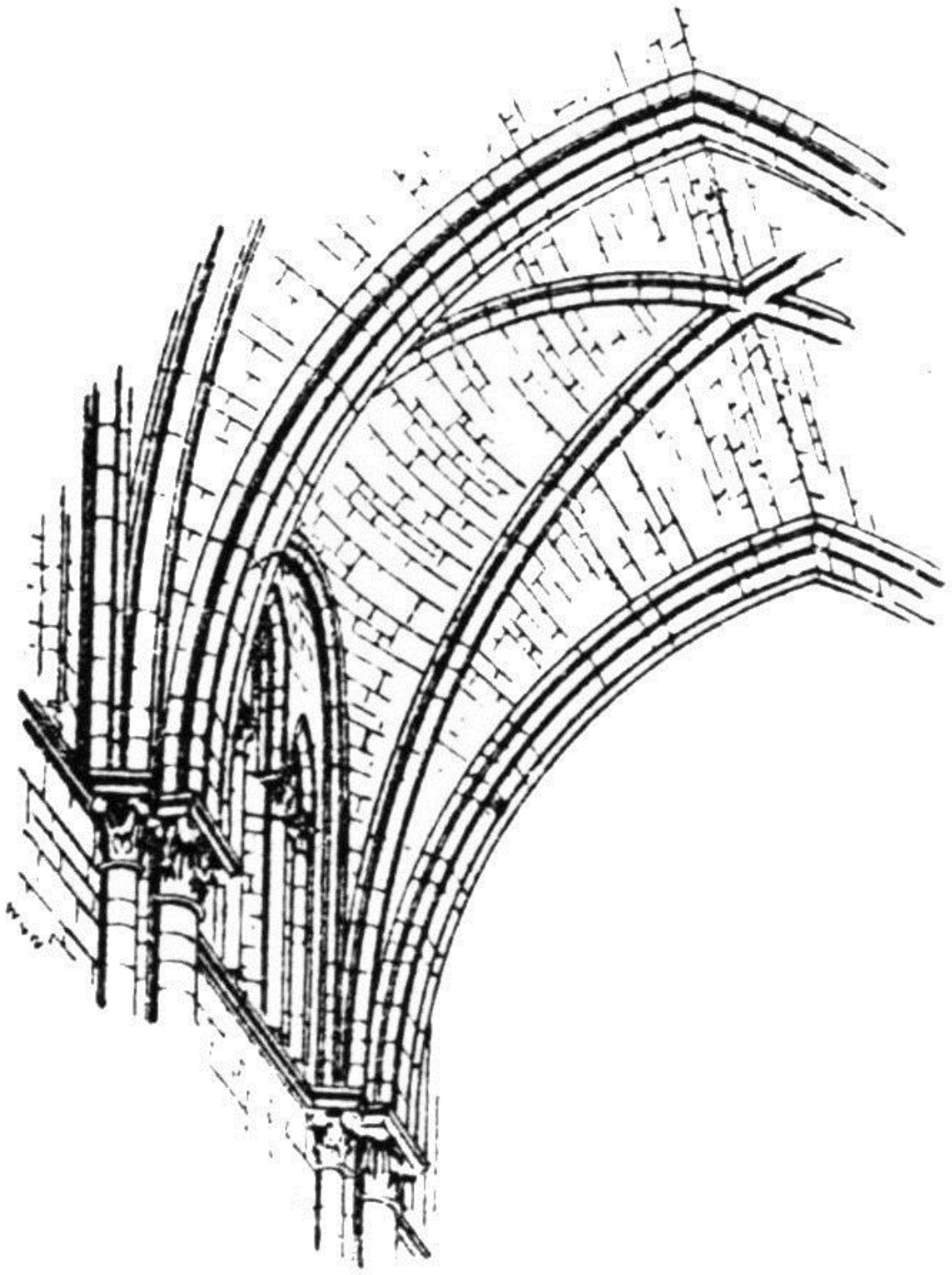
[back](#)



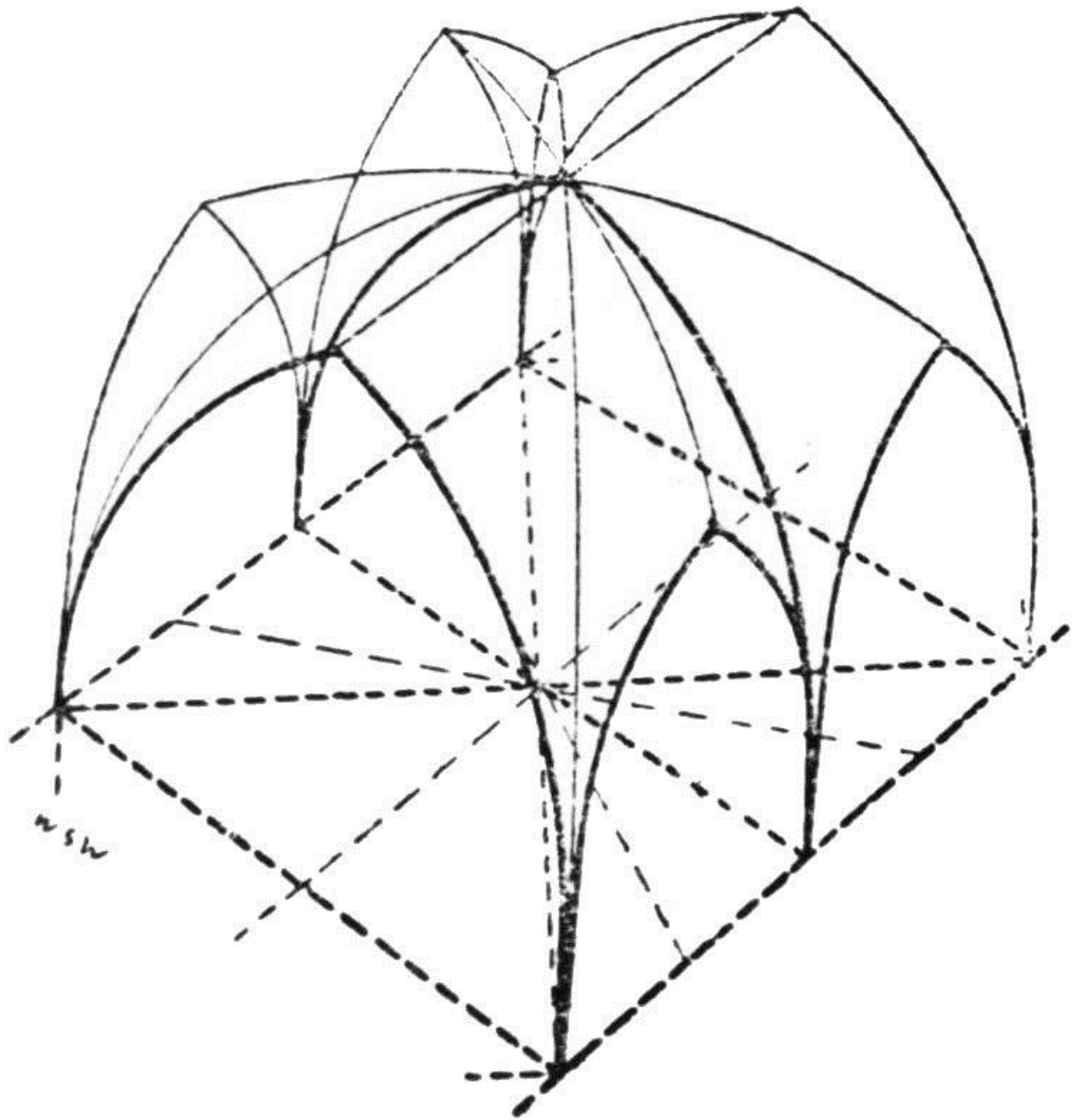
[back](#)



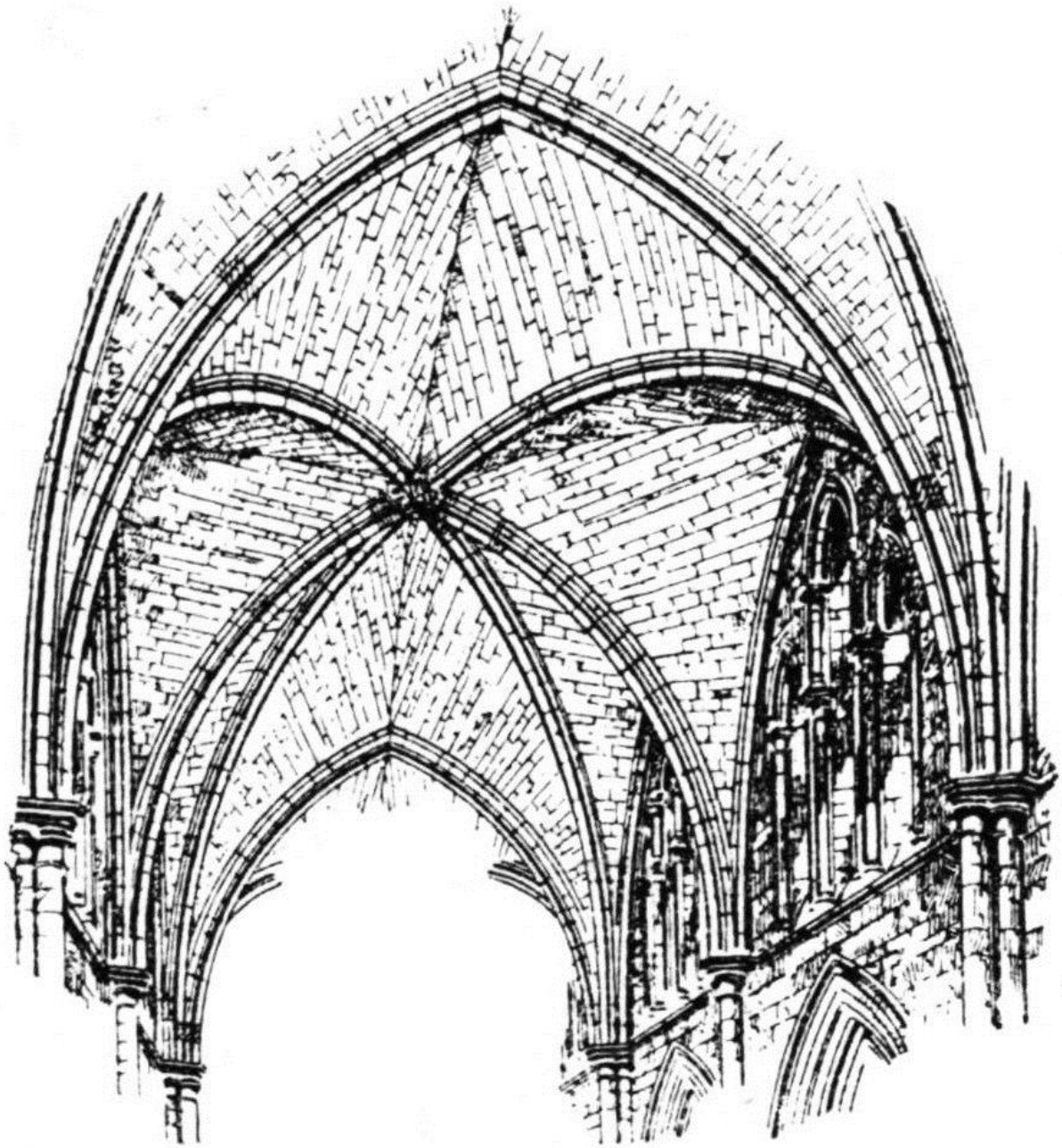
[back](#)



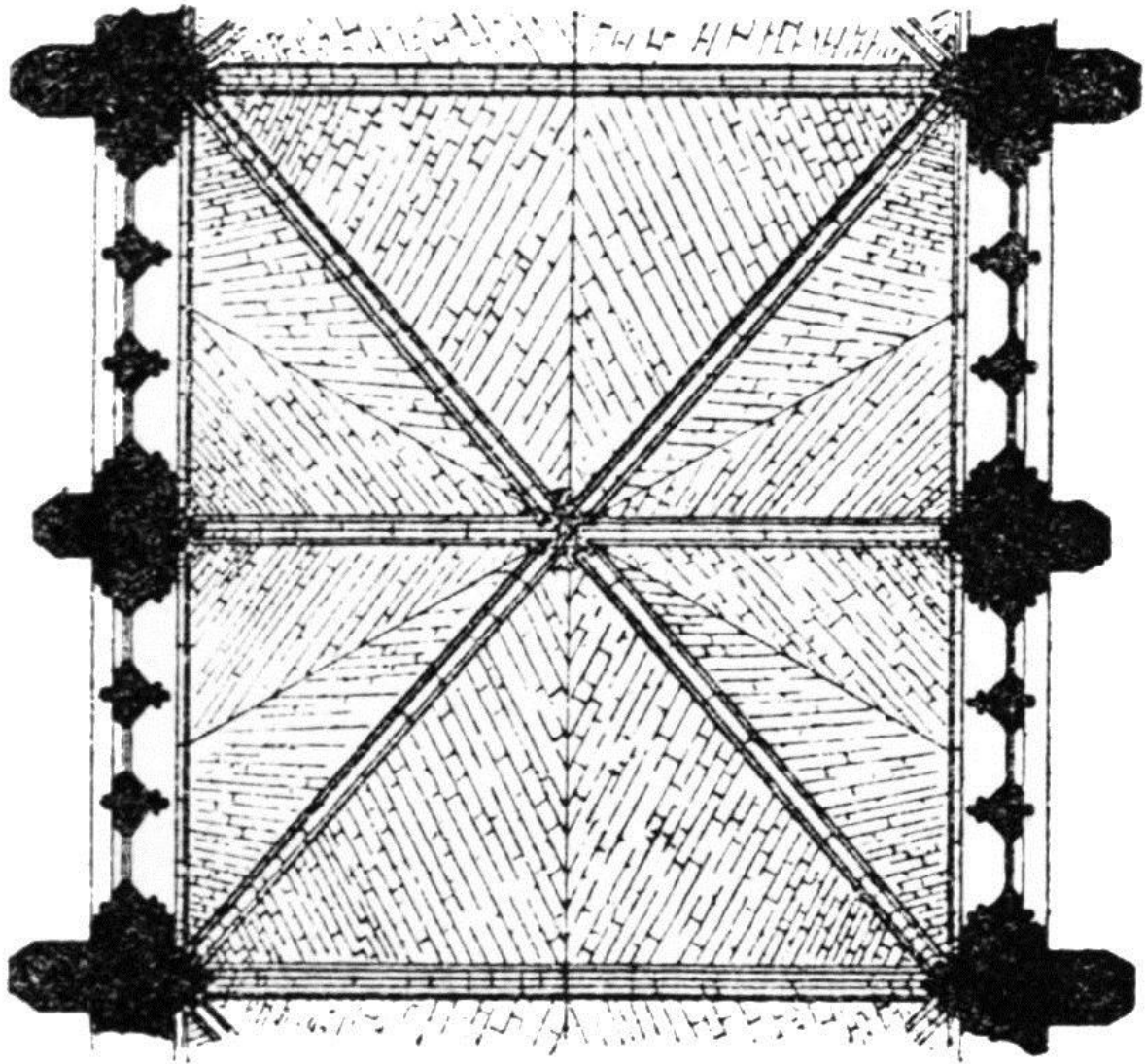
[back](#)



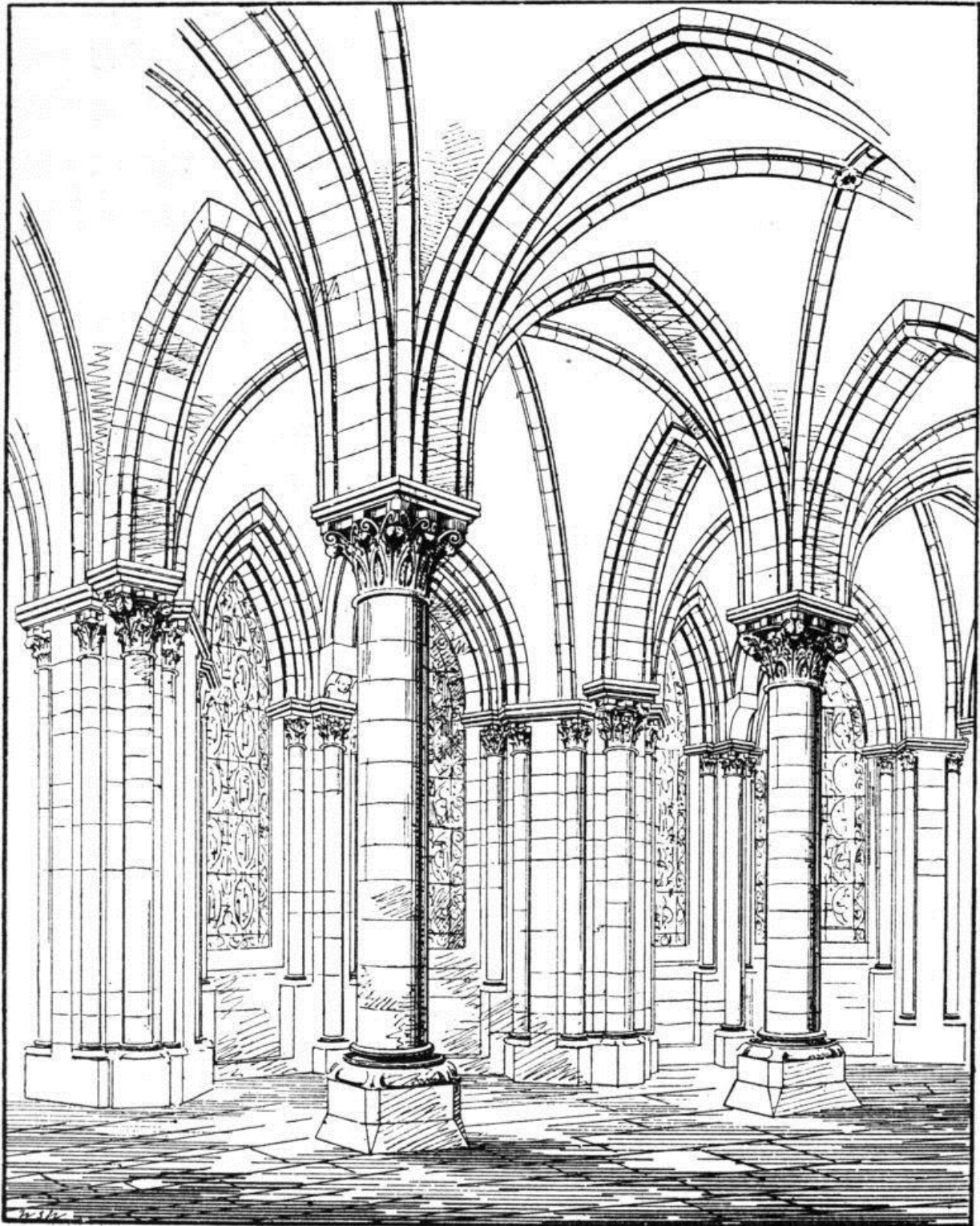
[back](#)



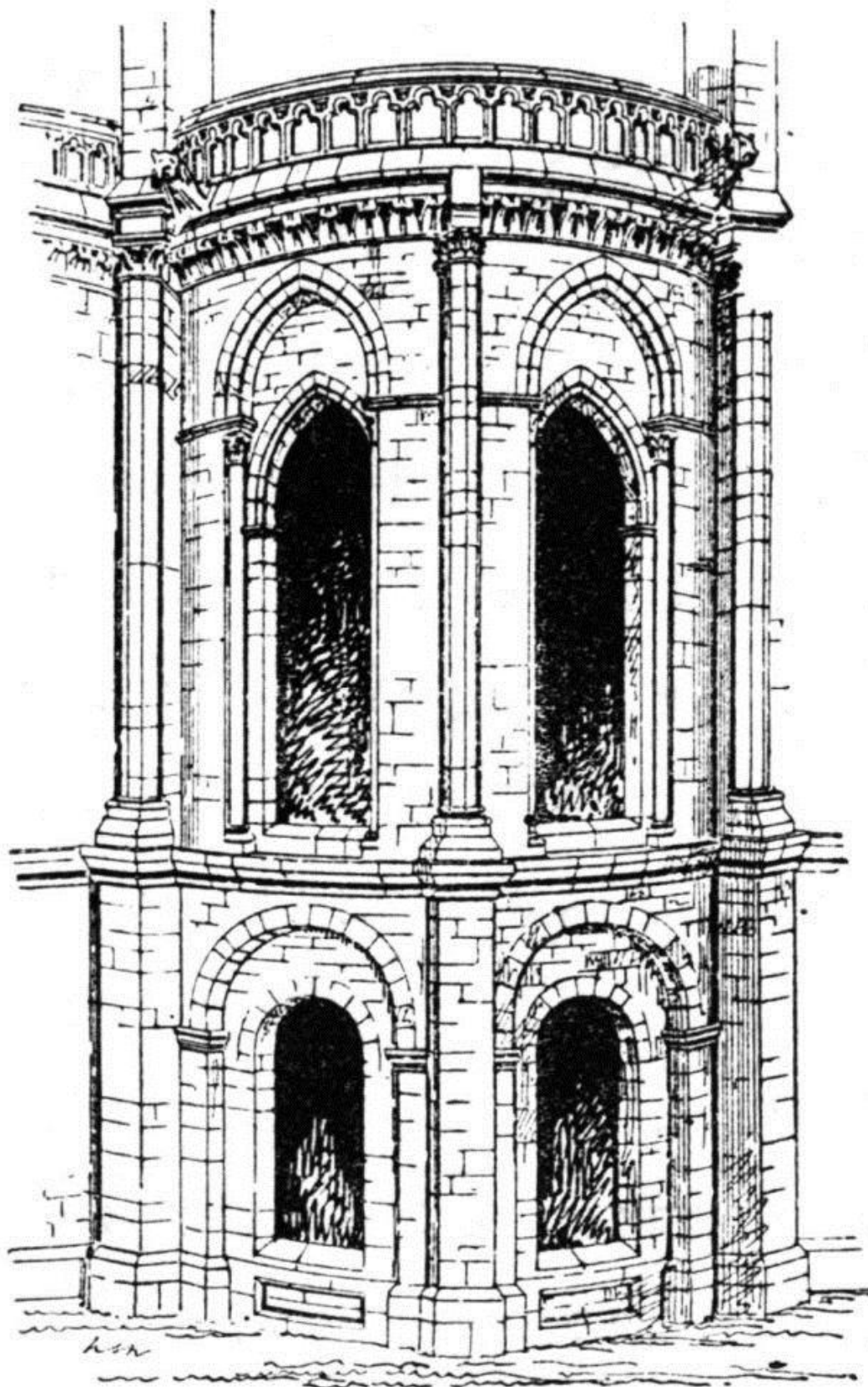
[back](#)



[back](#)



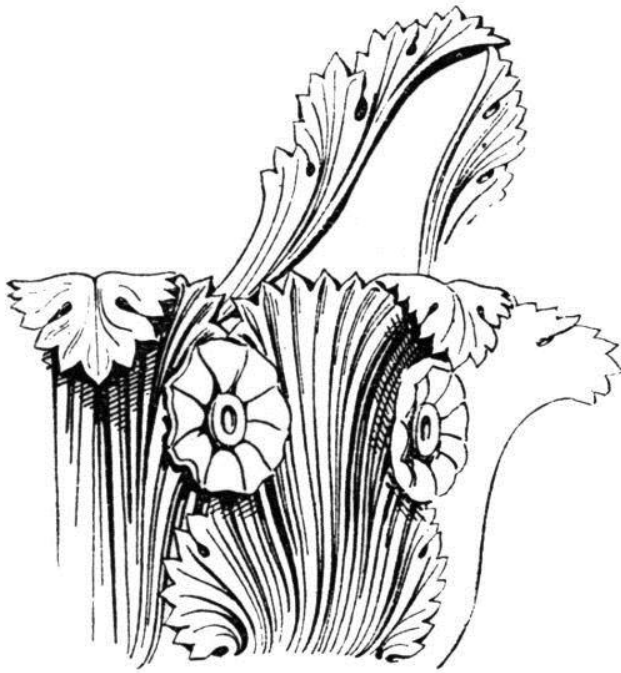
[back](#)



[back](#)



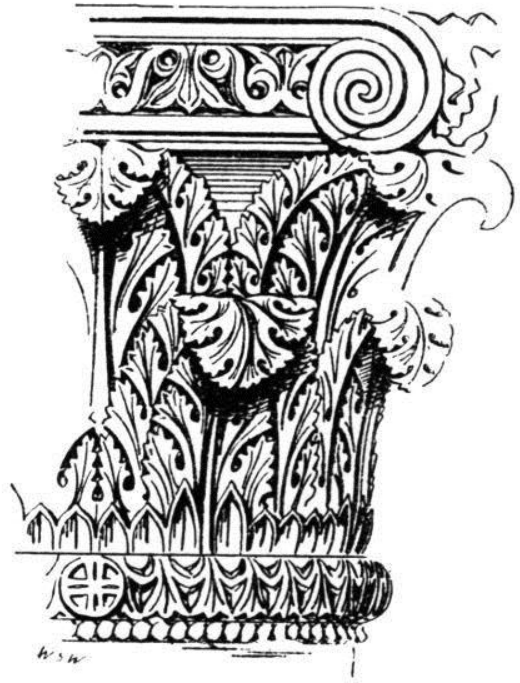
[back](#)



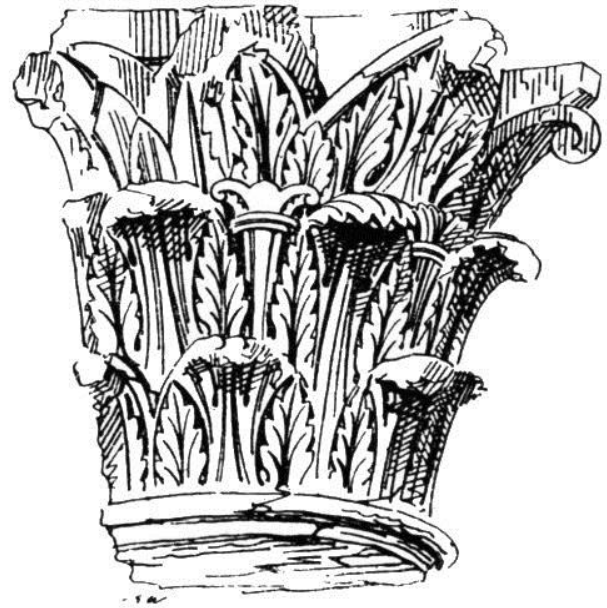
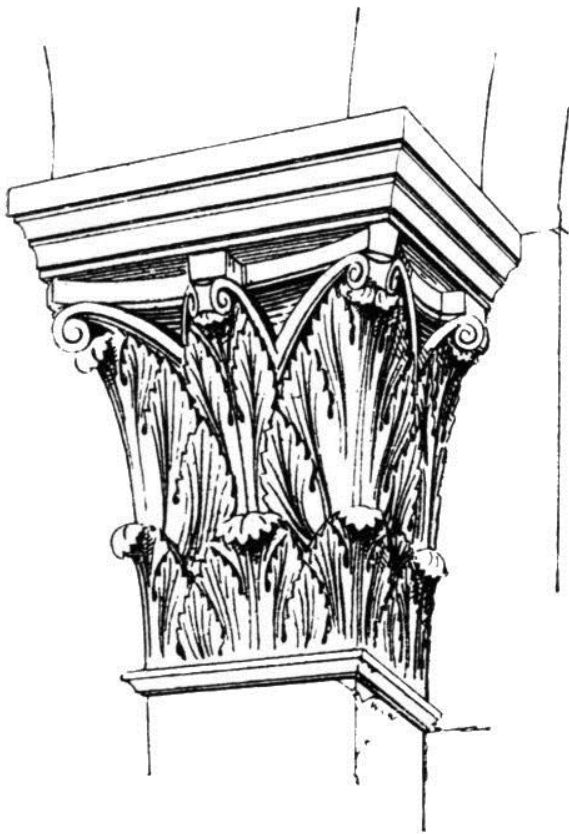
[back](#)



[back](#)



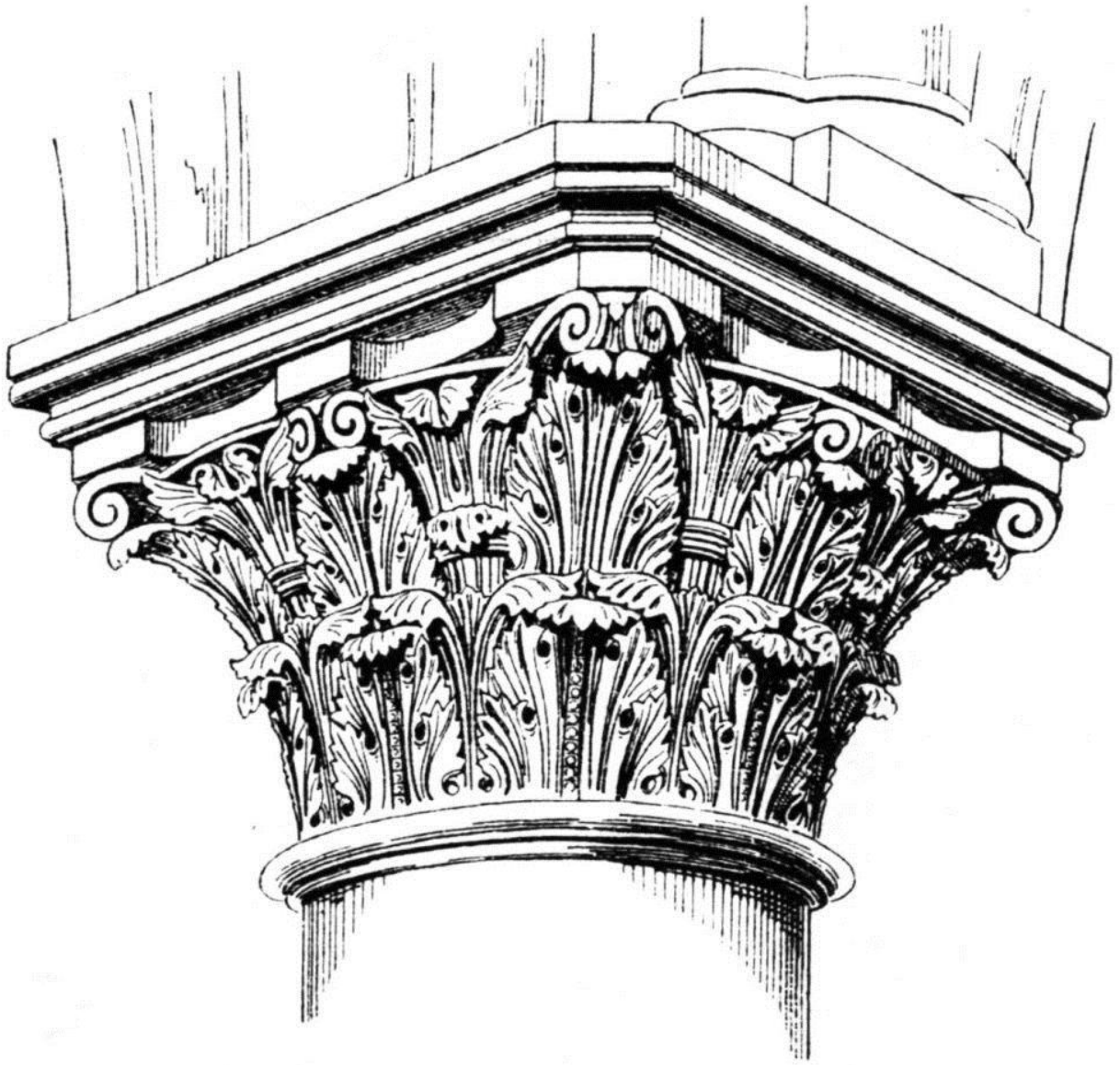
[back](#)



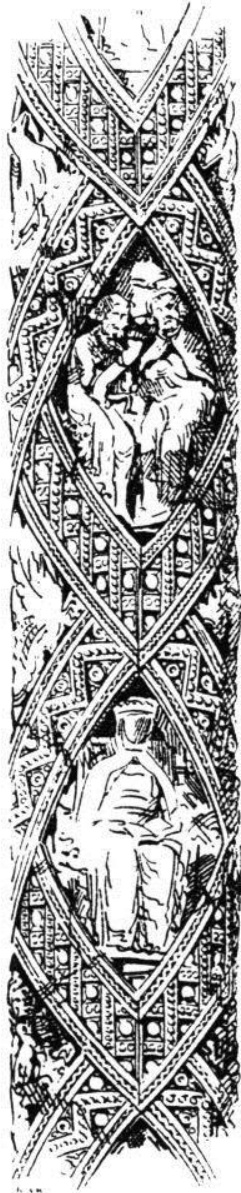
[back](#)



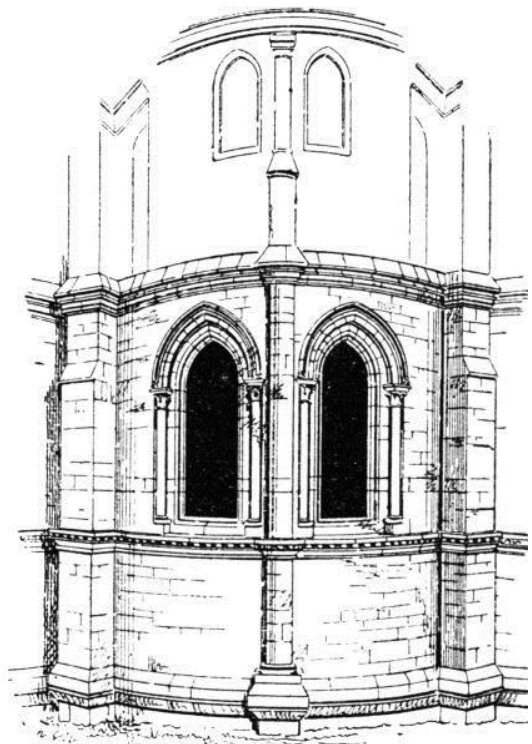
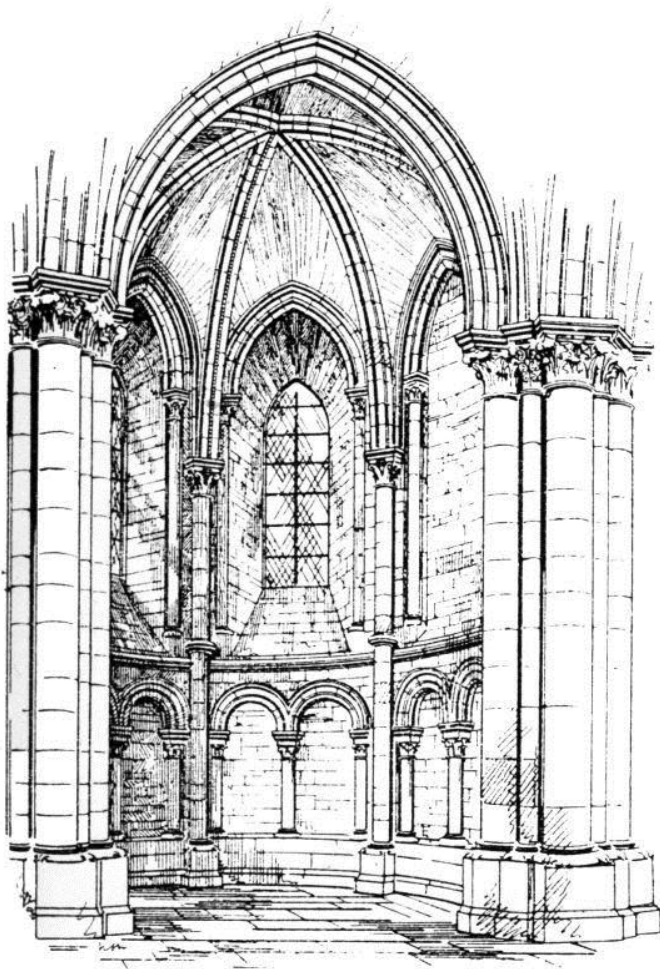
[back](#)



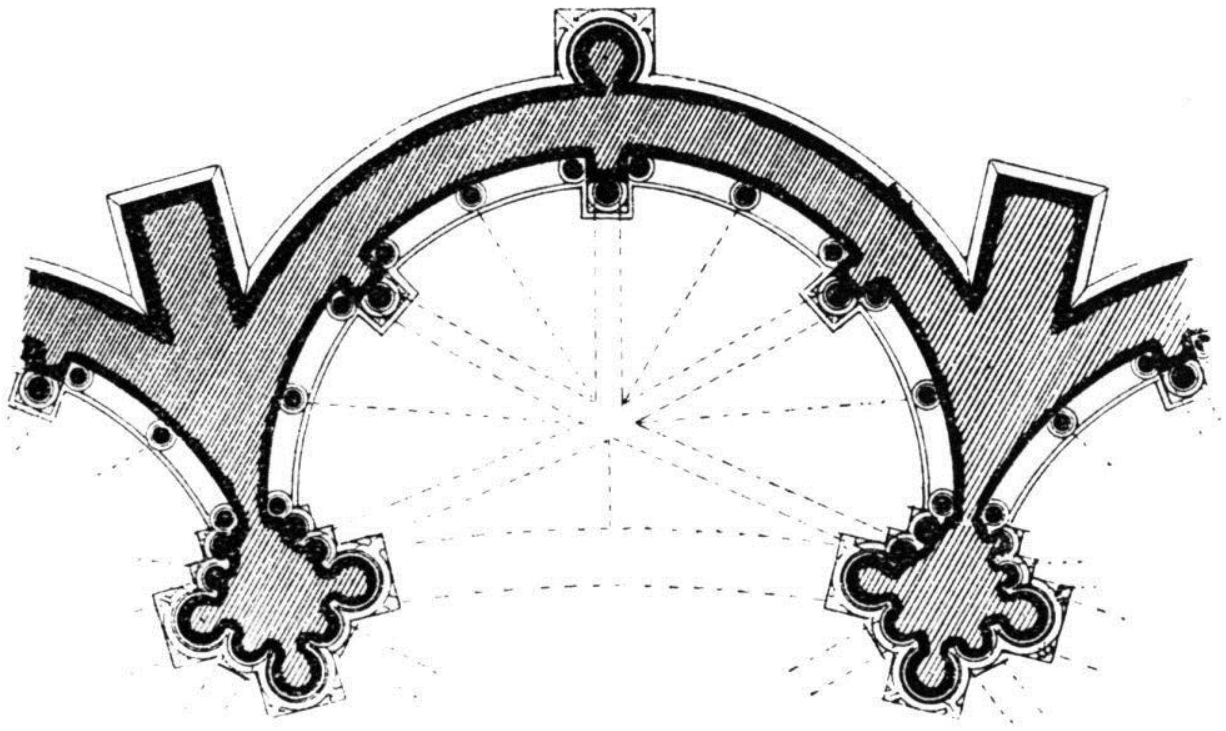
[back](#)



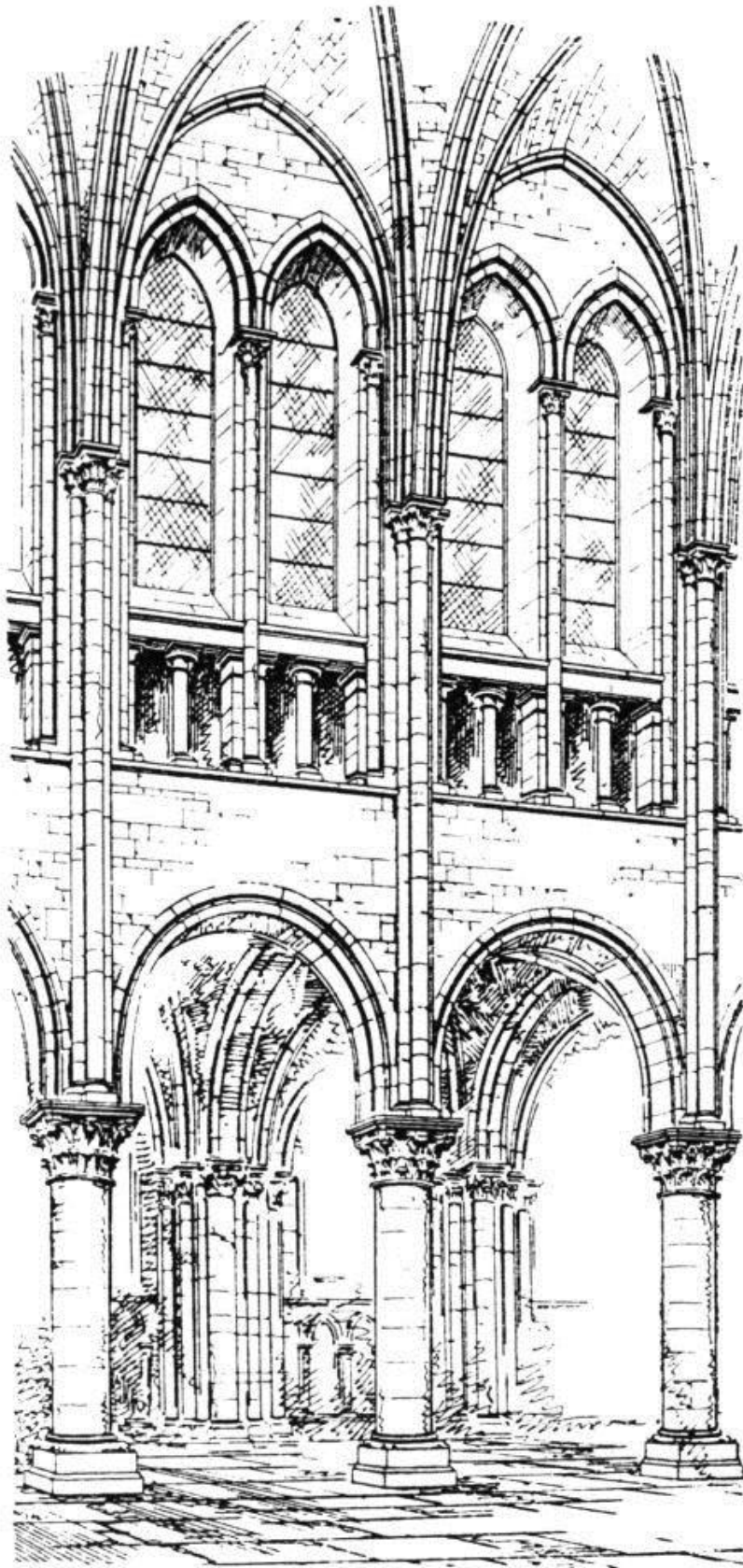
[back](#)



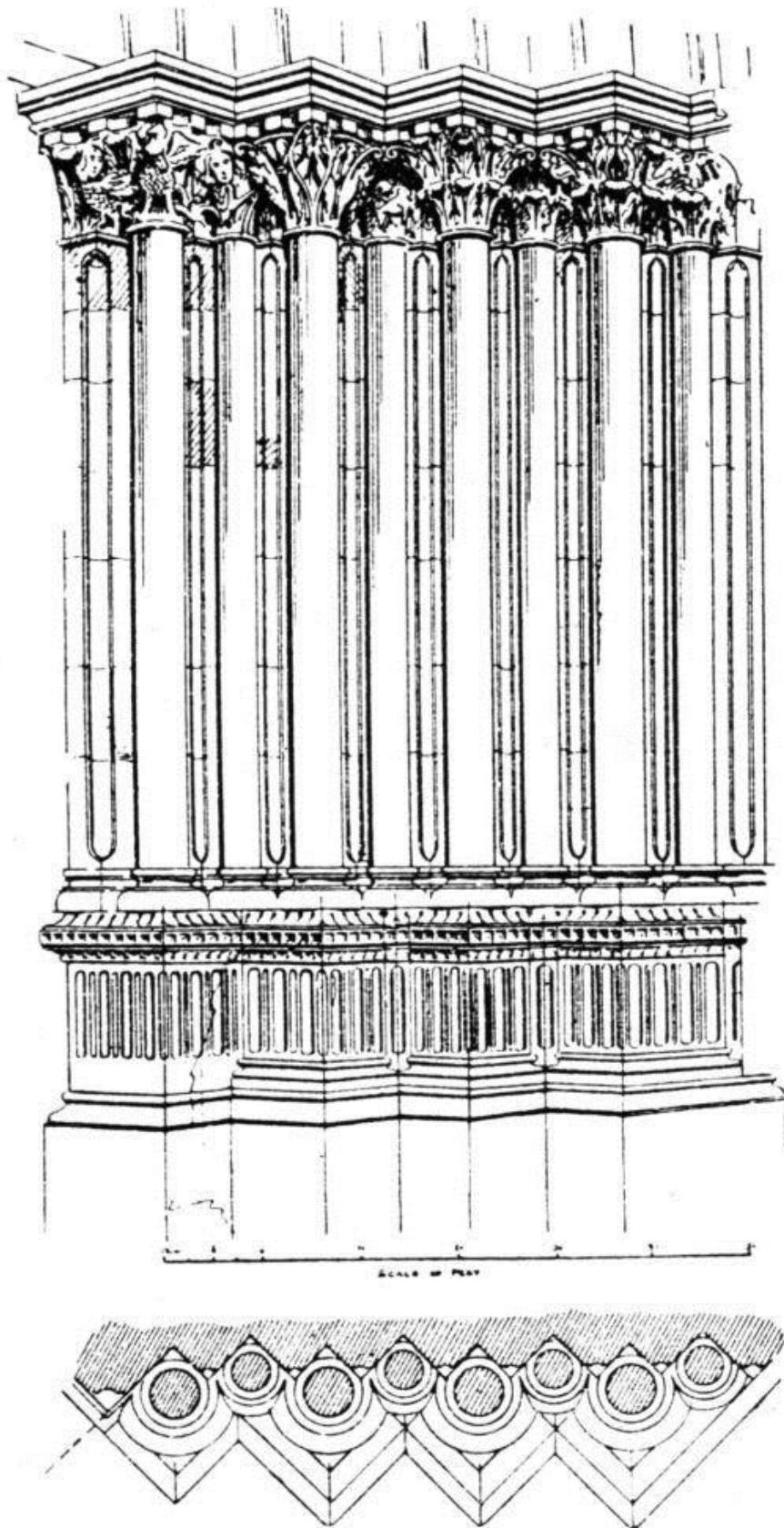
[back](#)



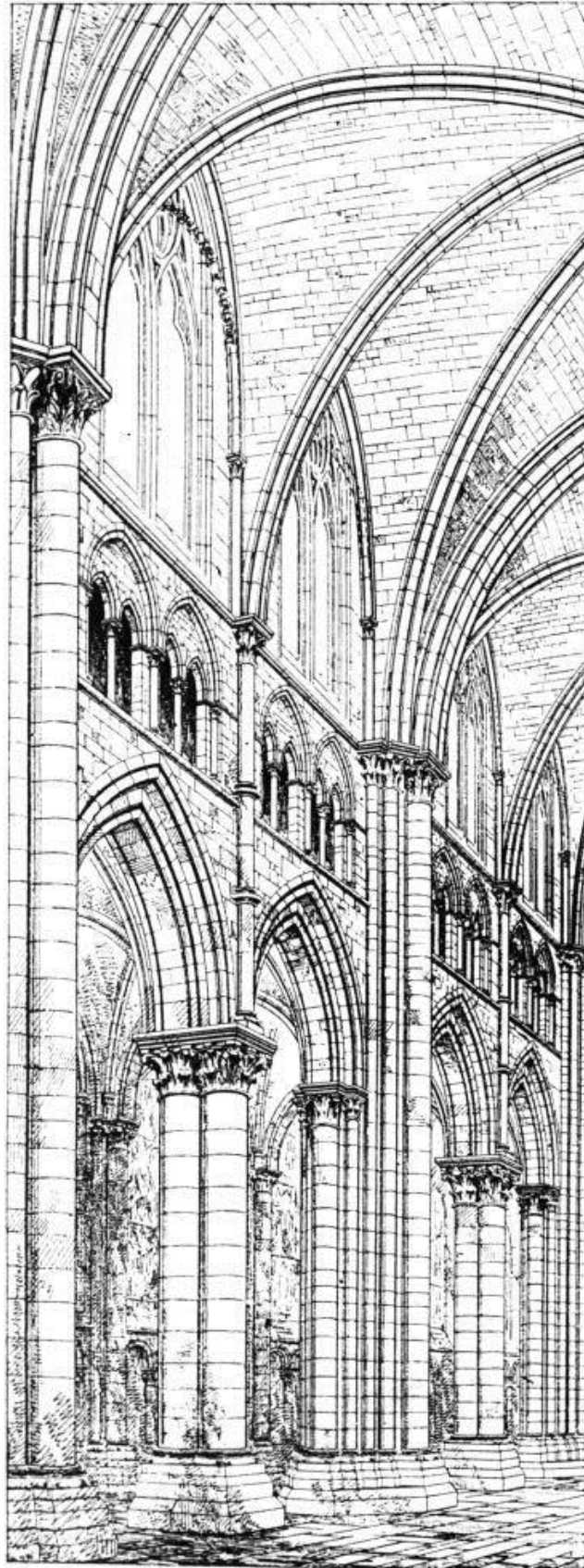
[back](#)



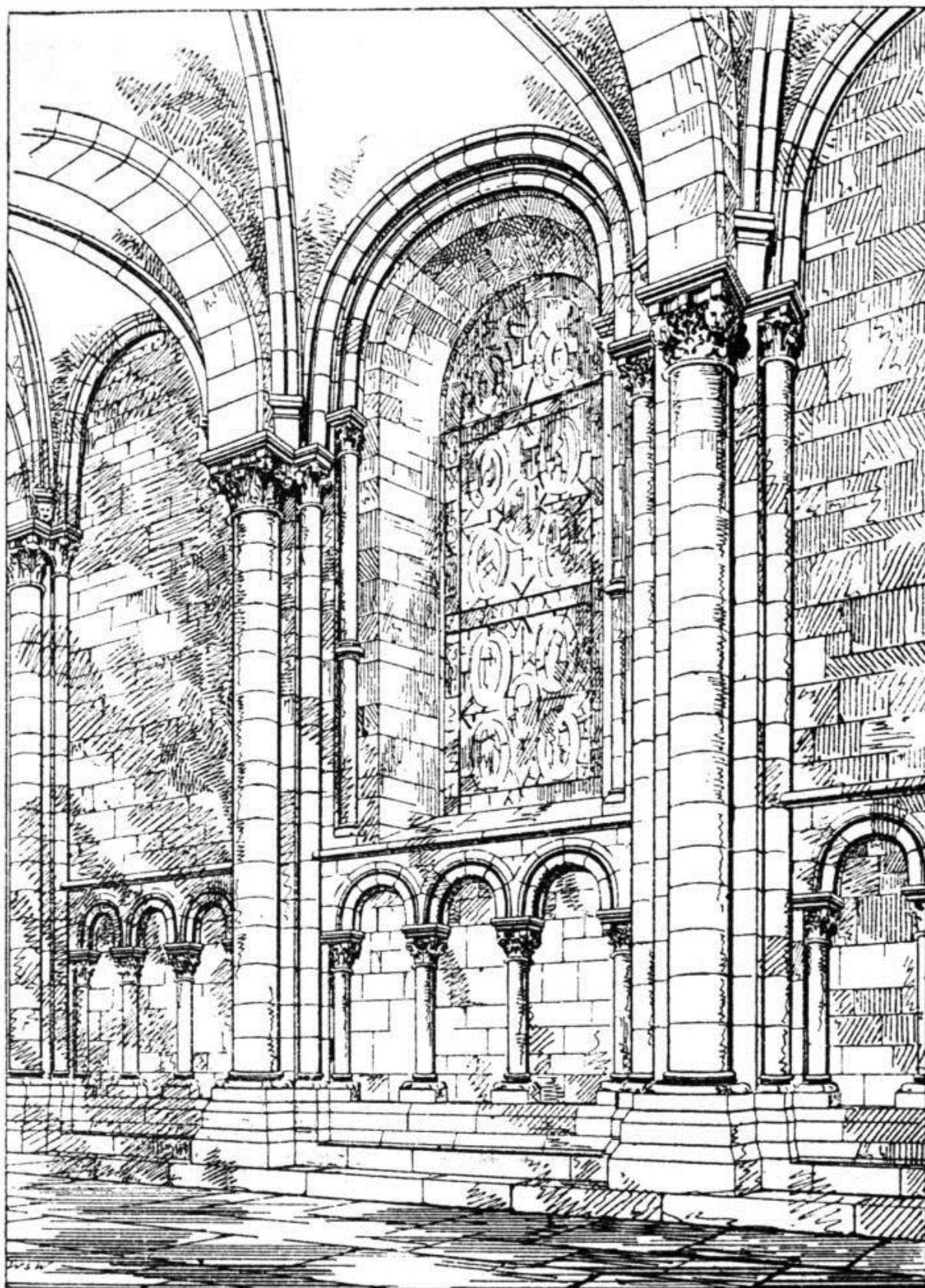
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



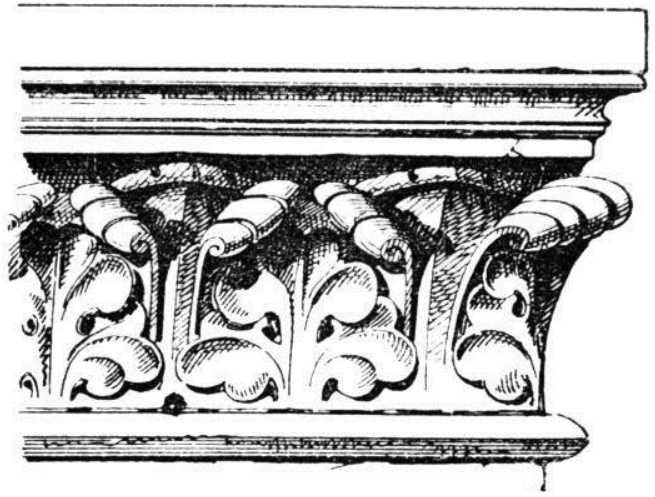
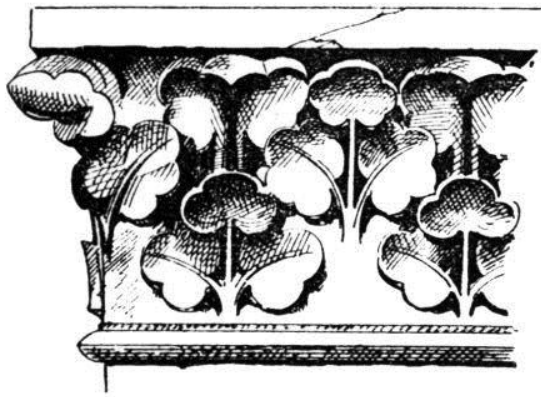
[back](#)



[back](#)



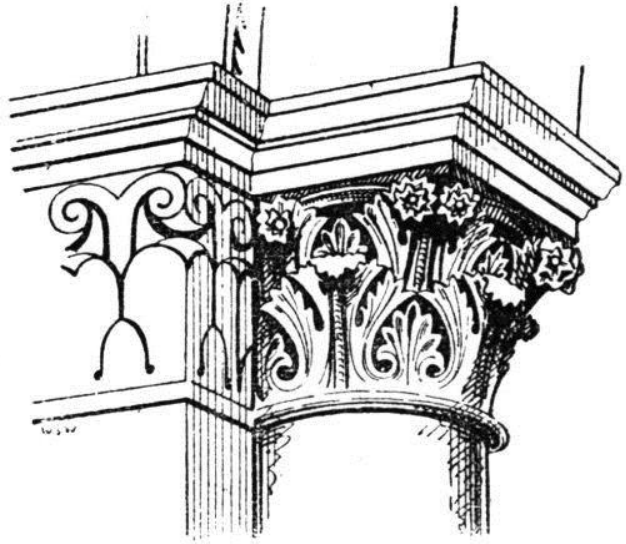
[back](#)



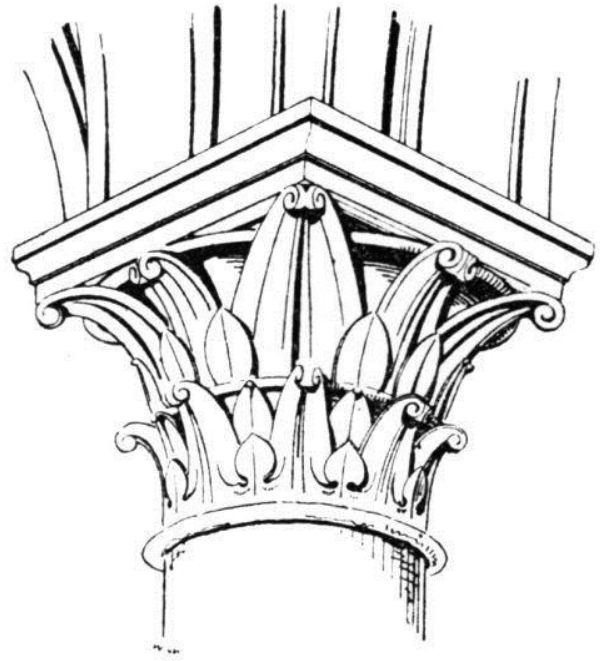
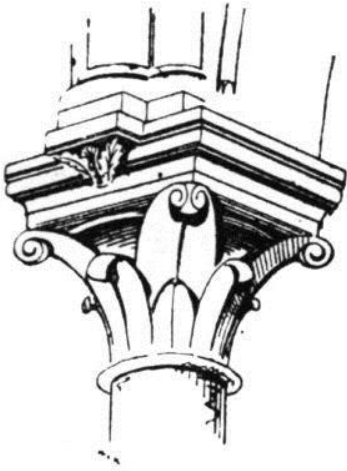
[back](#)



[back](#)



[back](#)



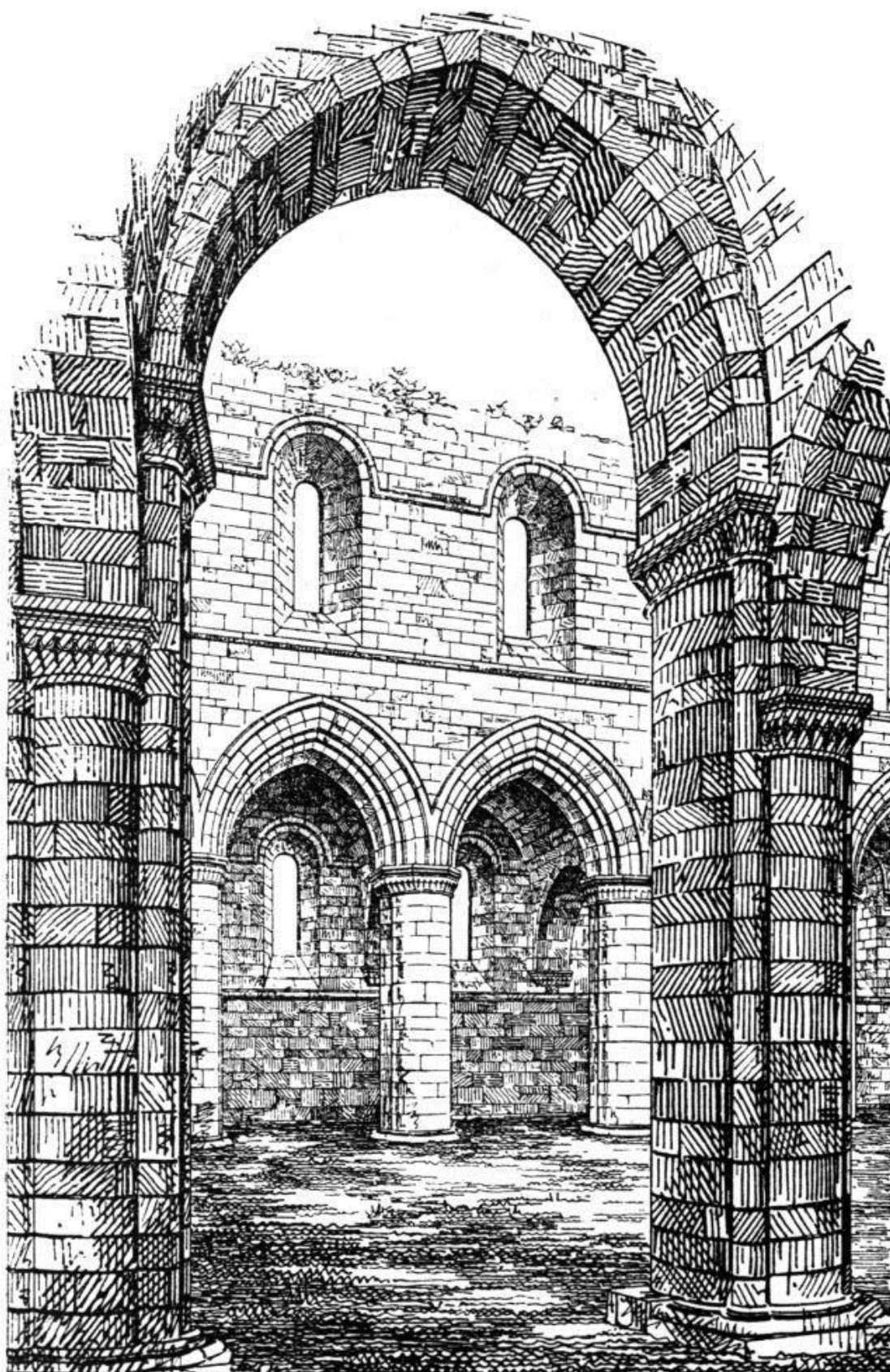
[back](#)



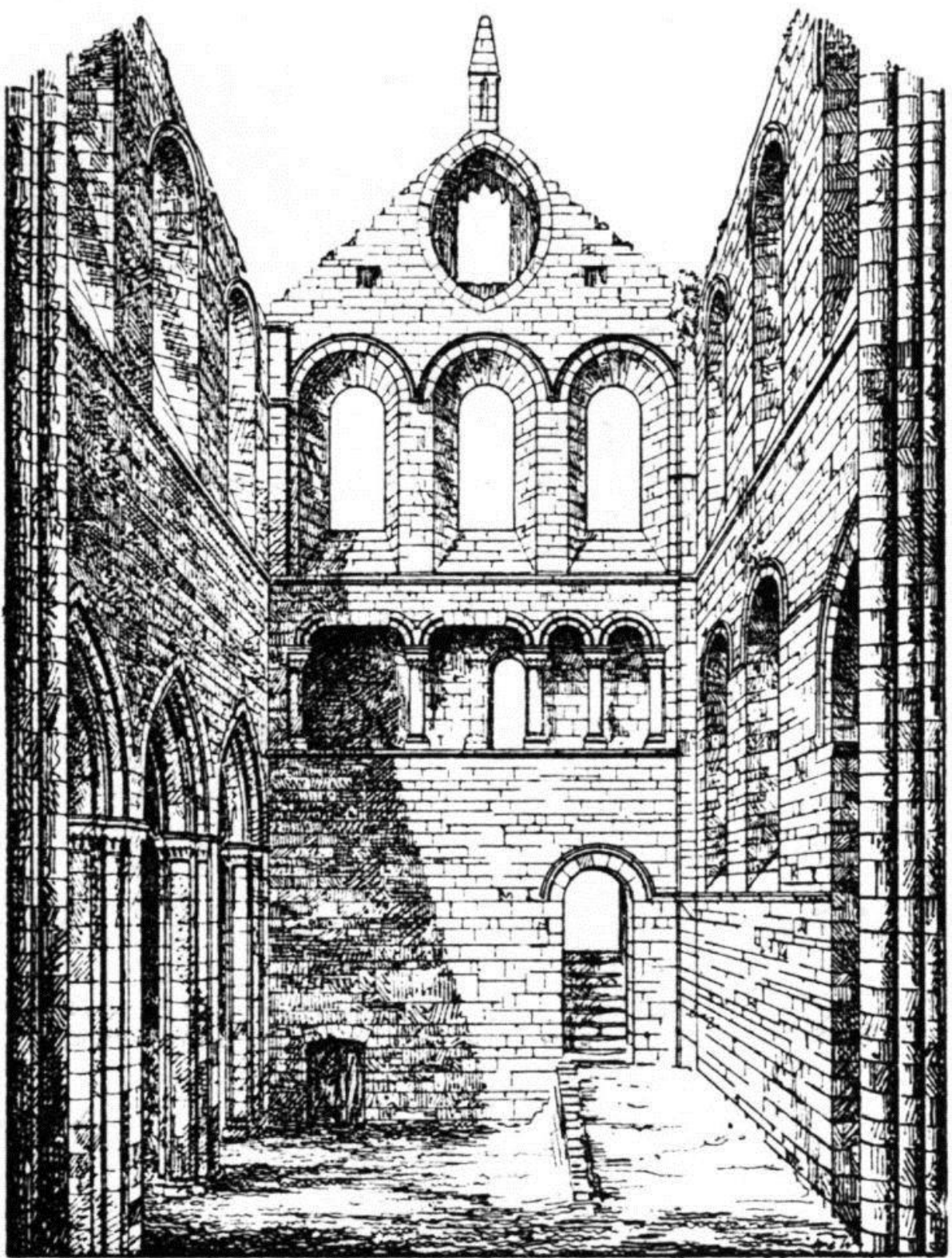
[back](#)



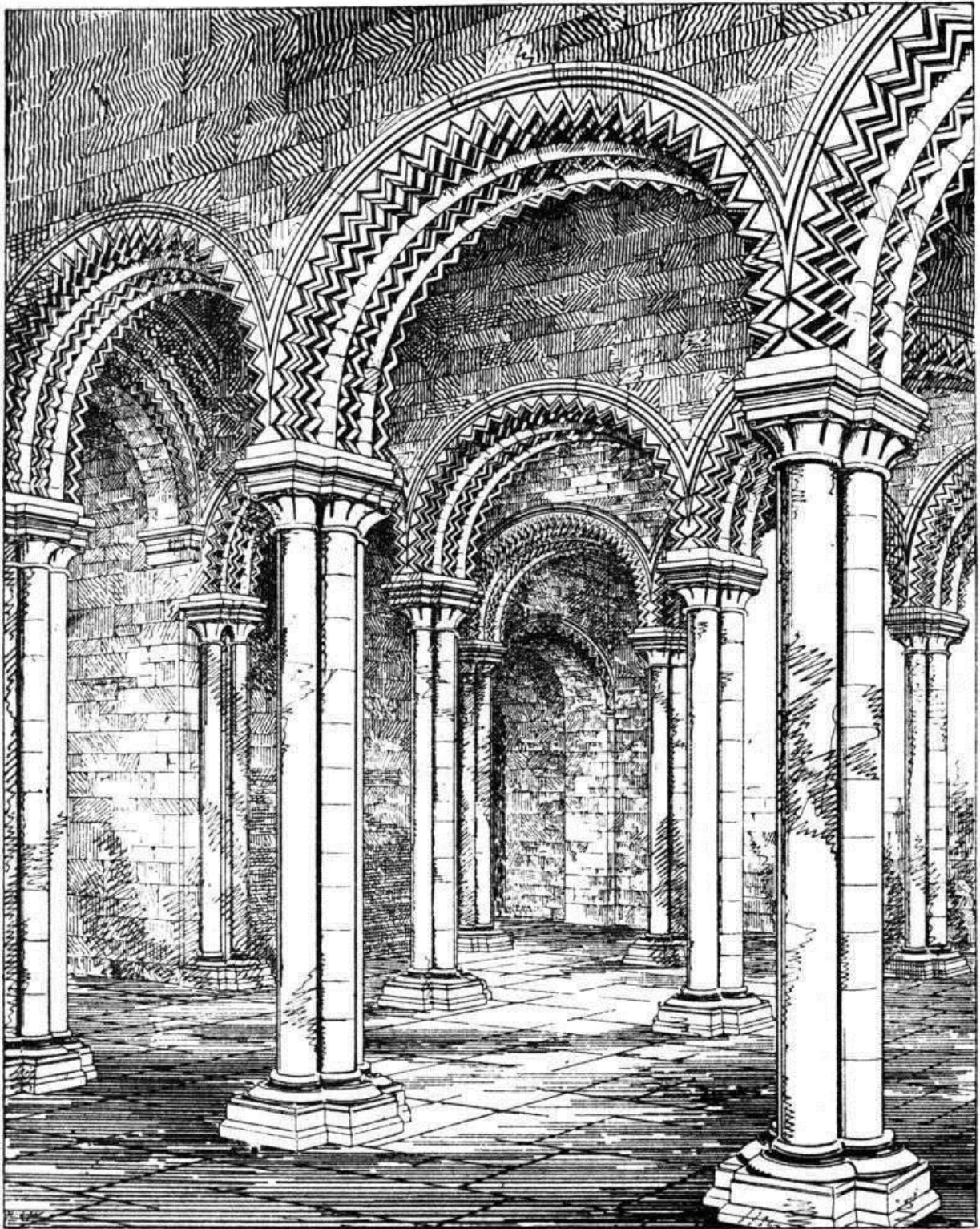
[back](#)



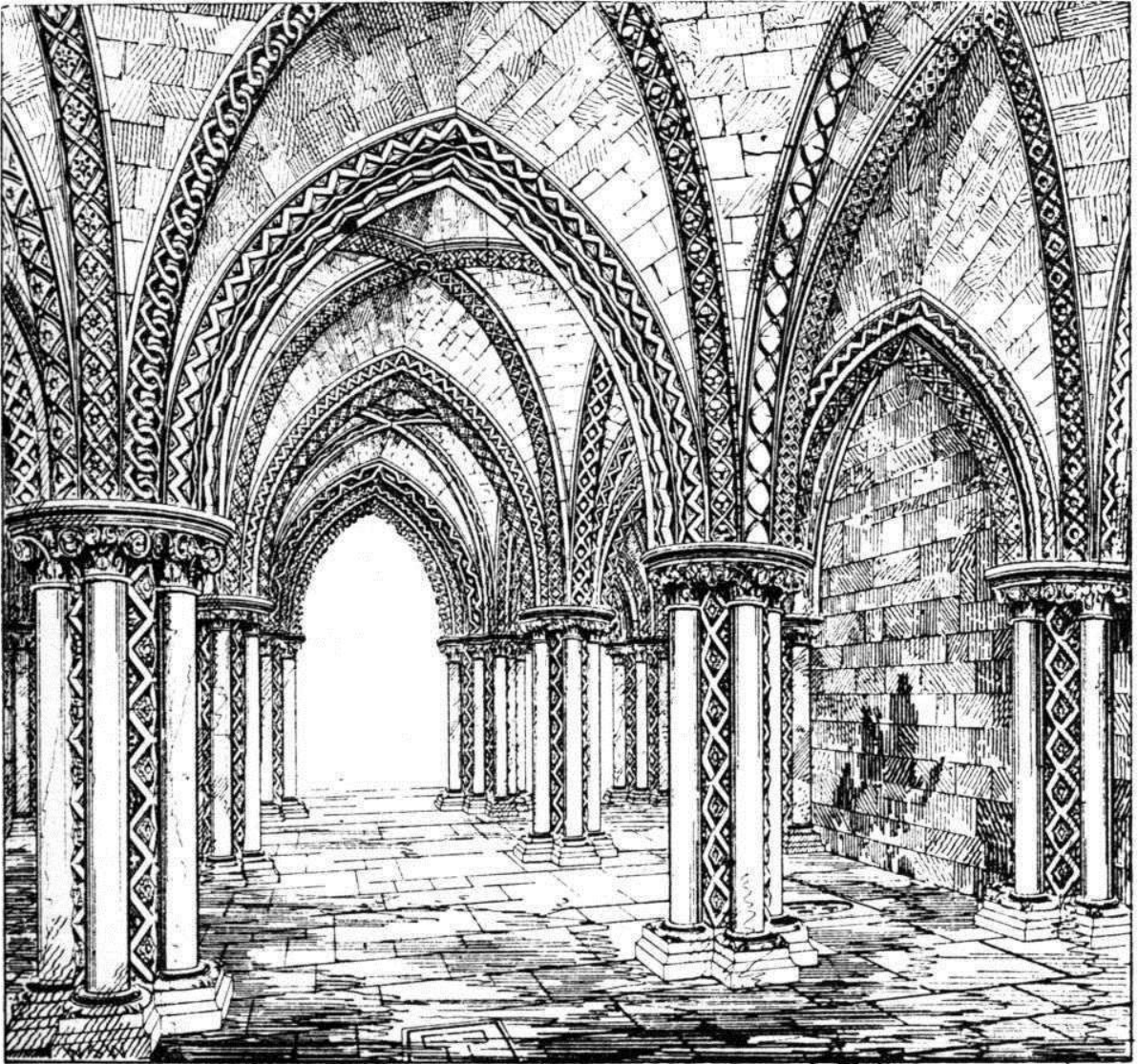
[back](#)



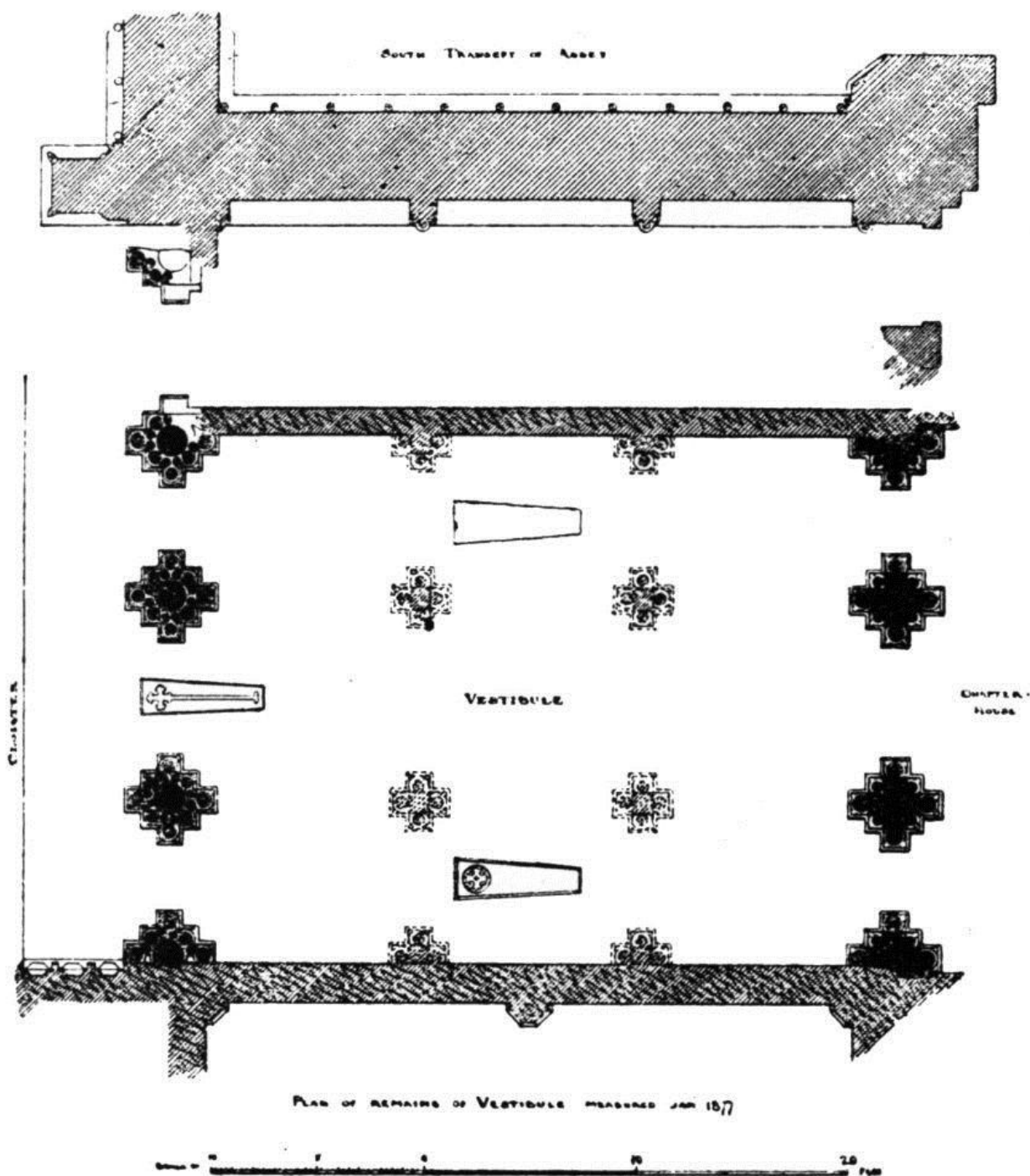
[back](#)



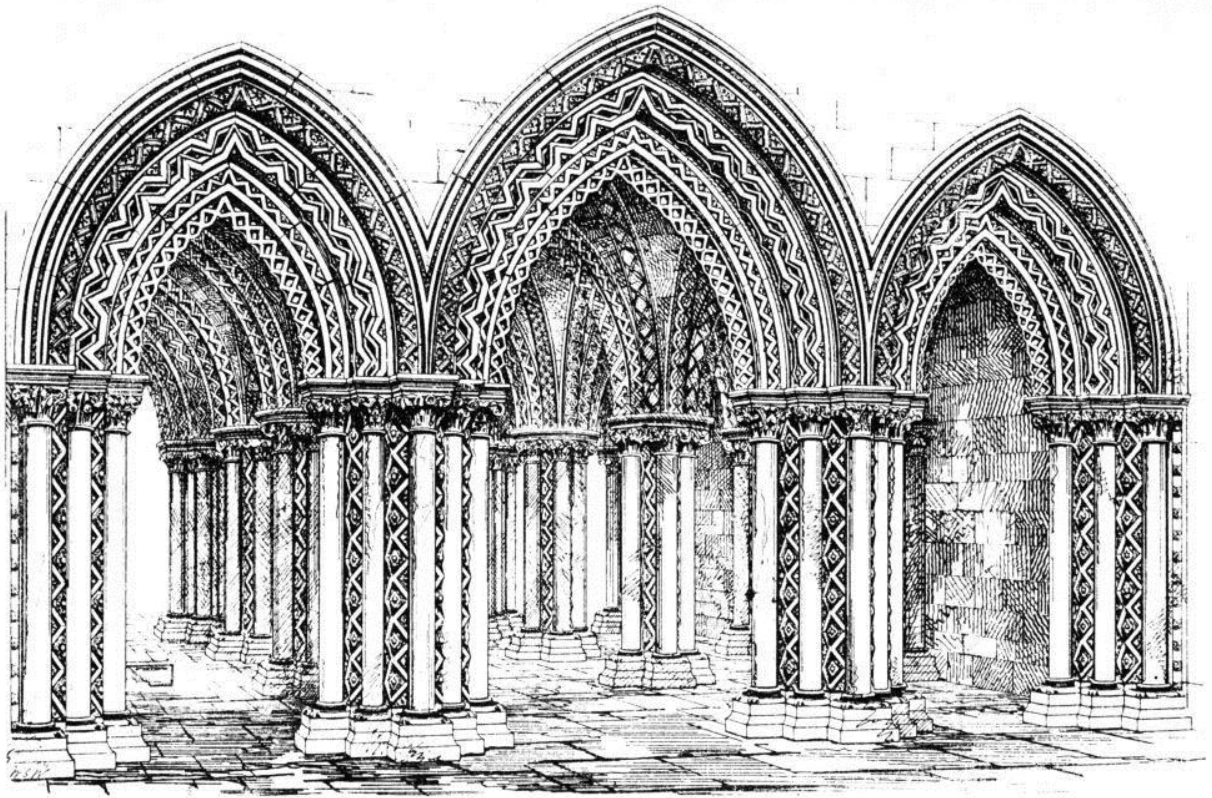
[back](#)



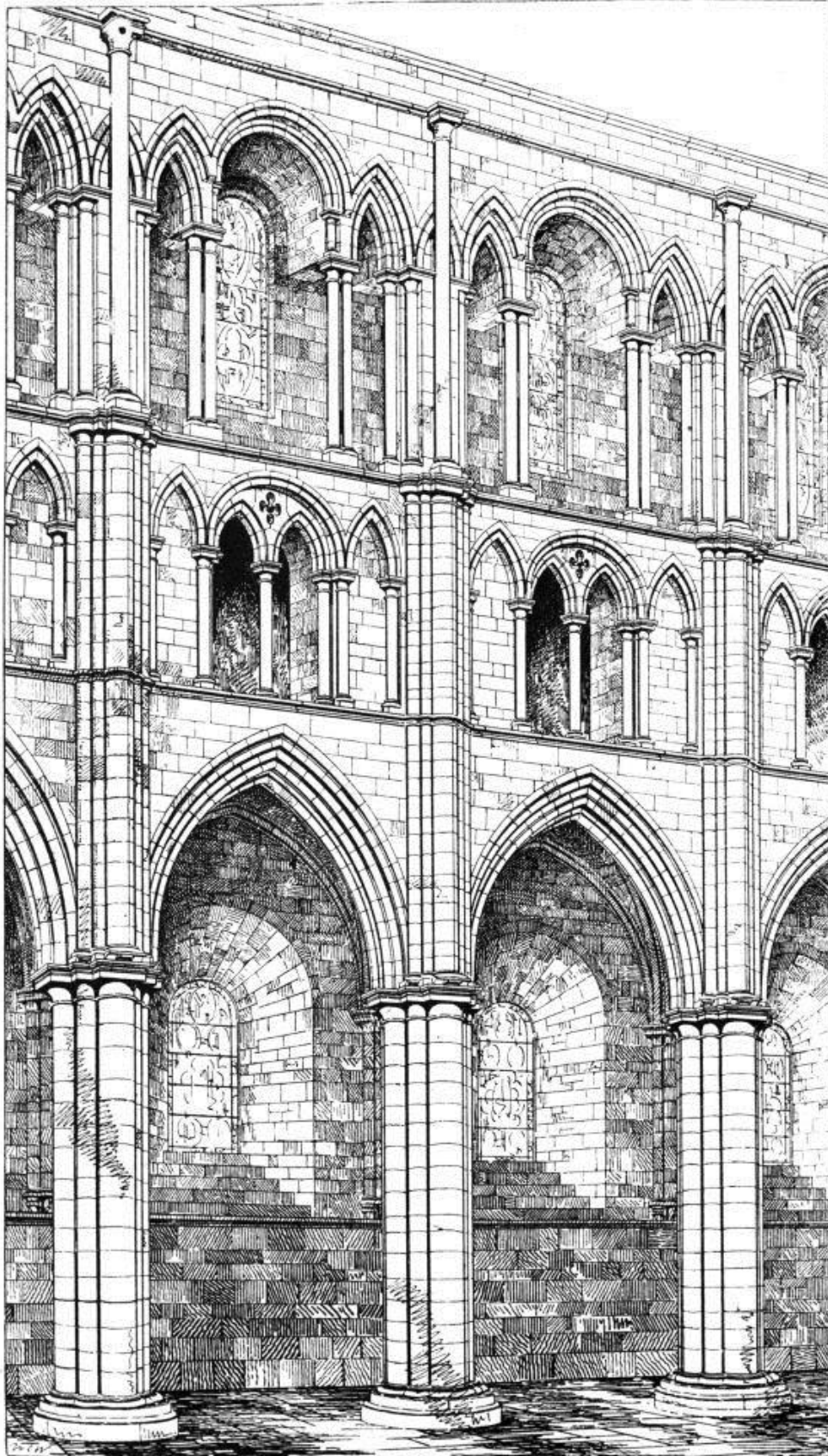
[back](#)



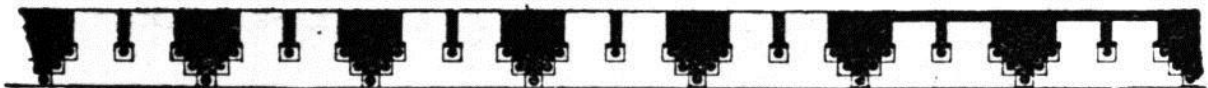
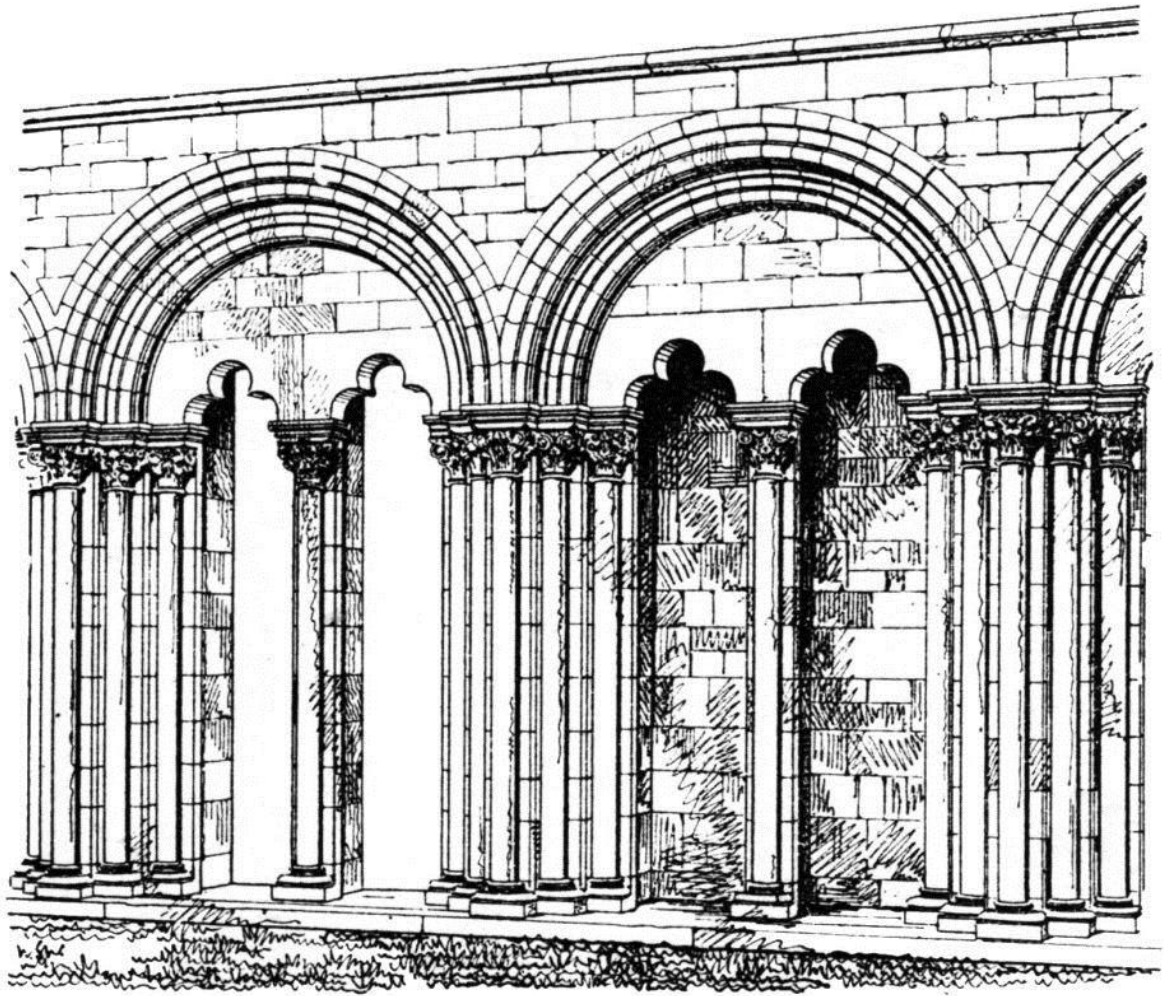
[back](#)



[back](#)

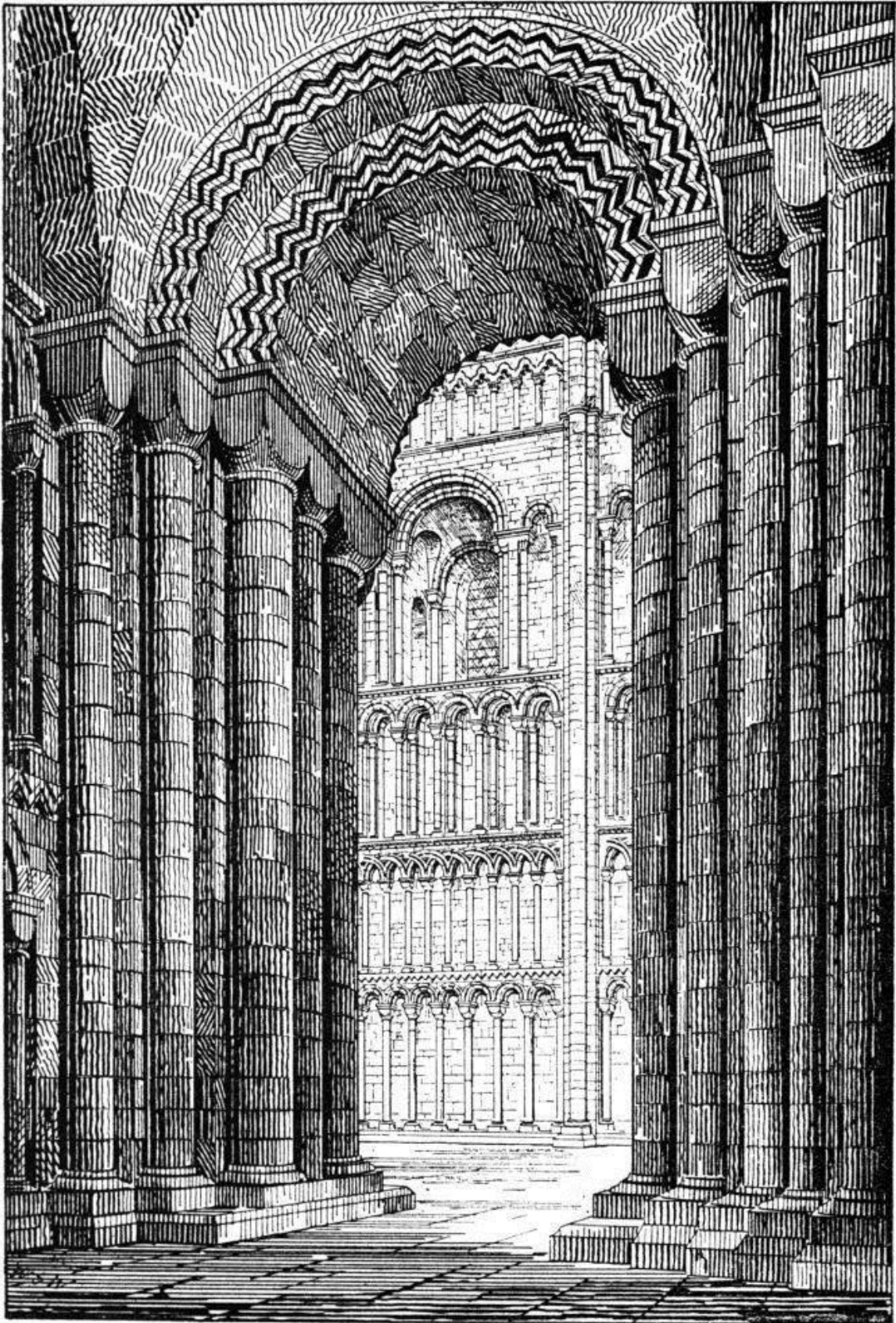


[back](#)



Scale of feet 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

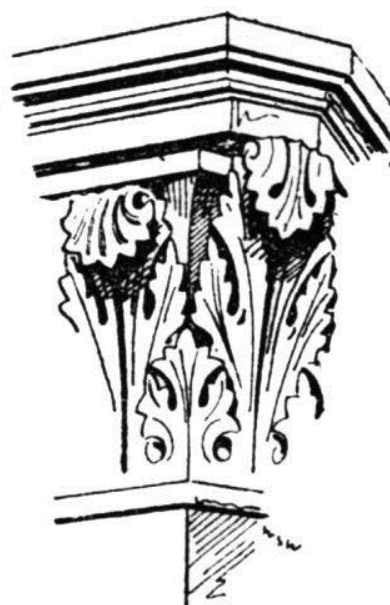
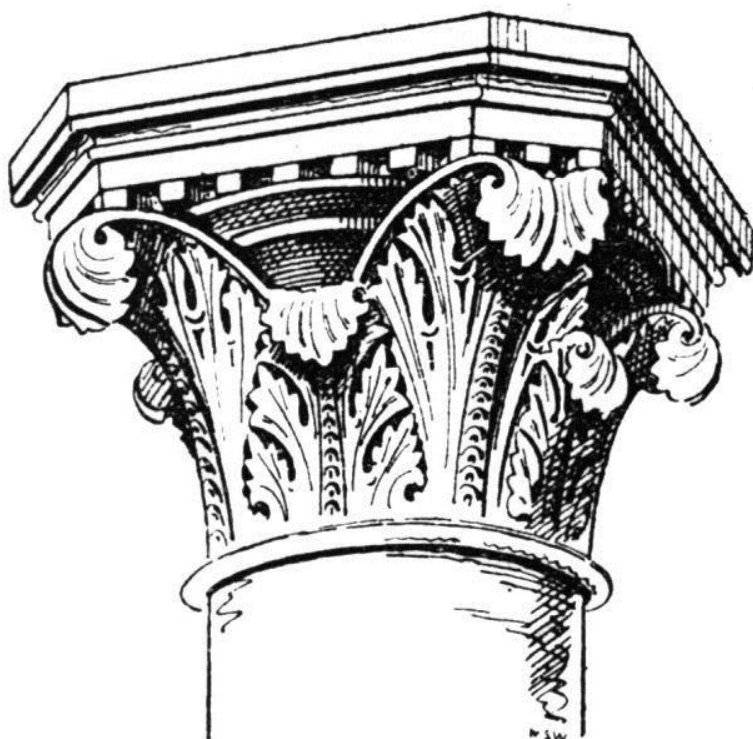
[back](#)



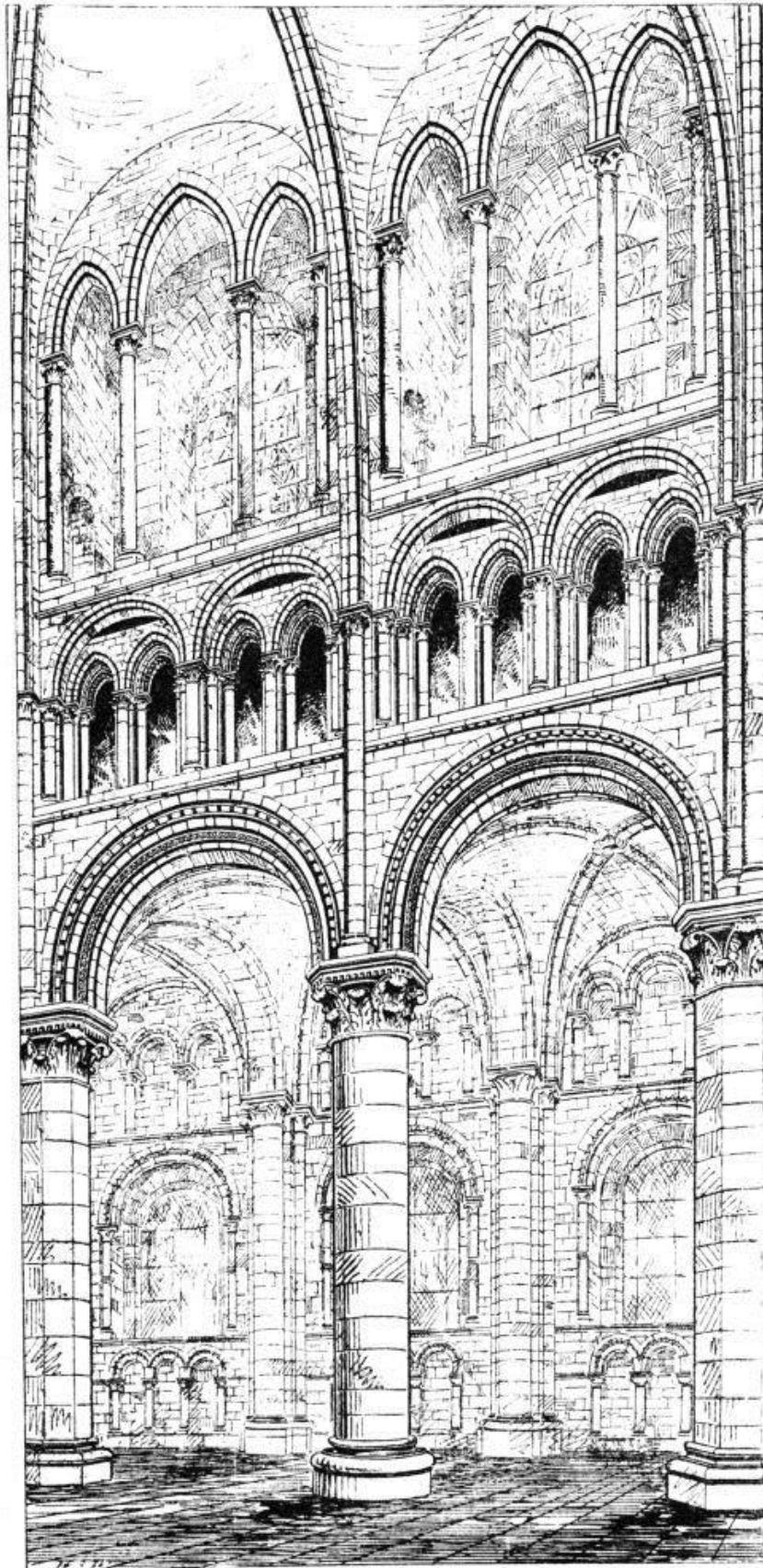
[back](#)



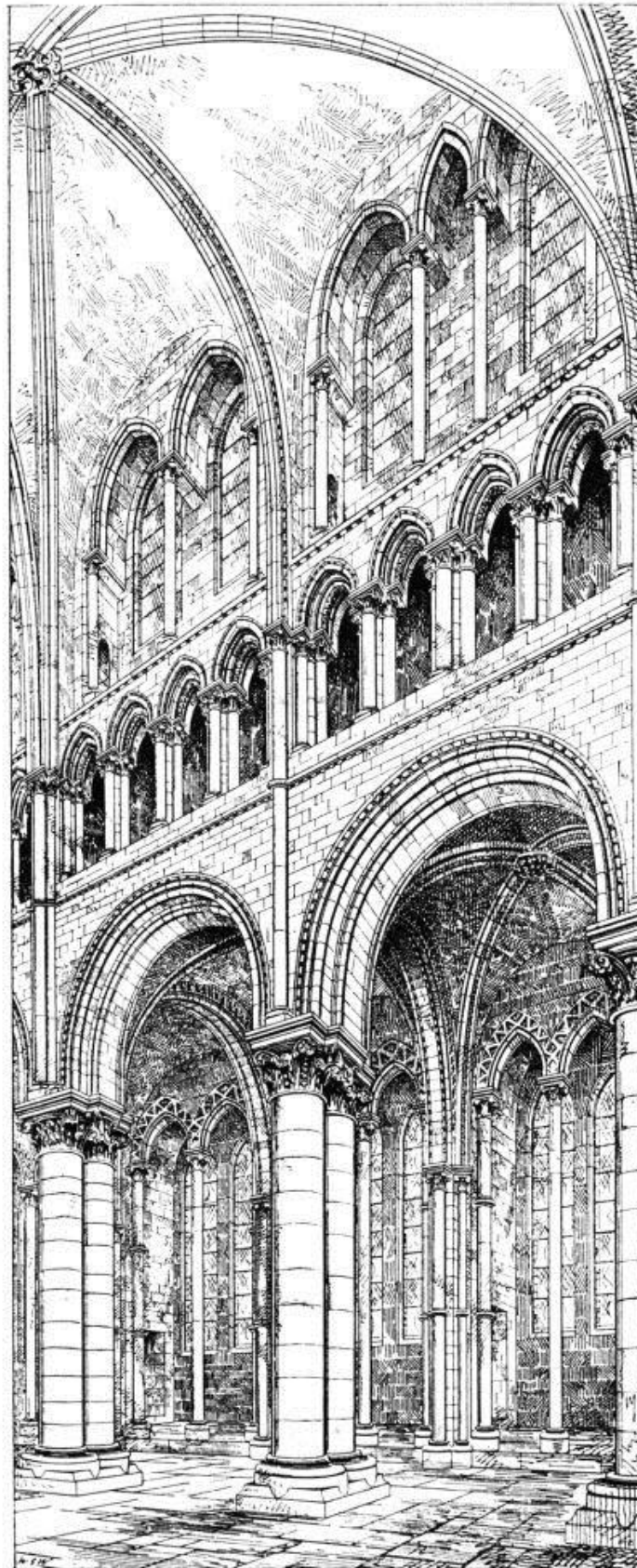
[back](#)



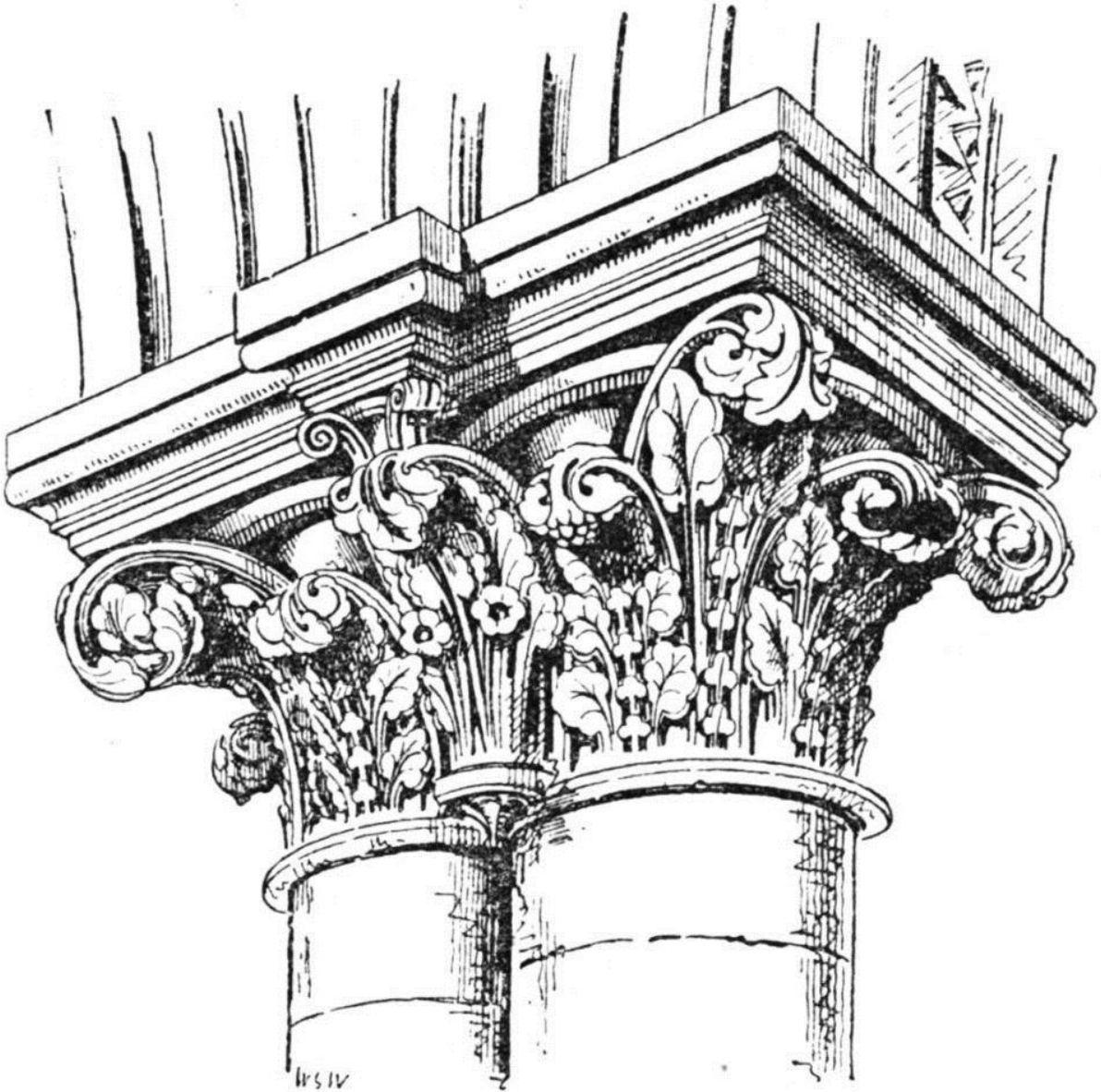
[back](#)



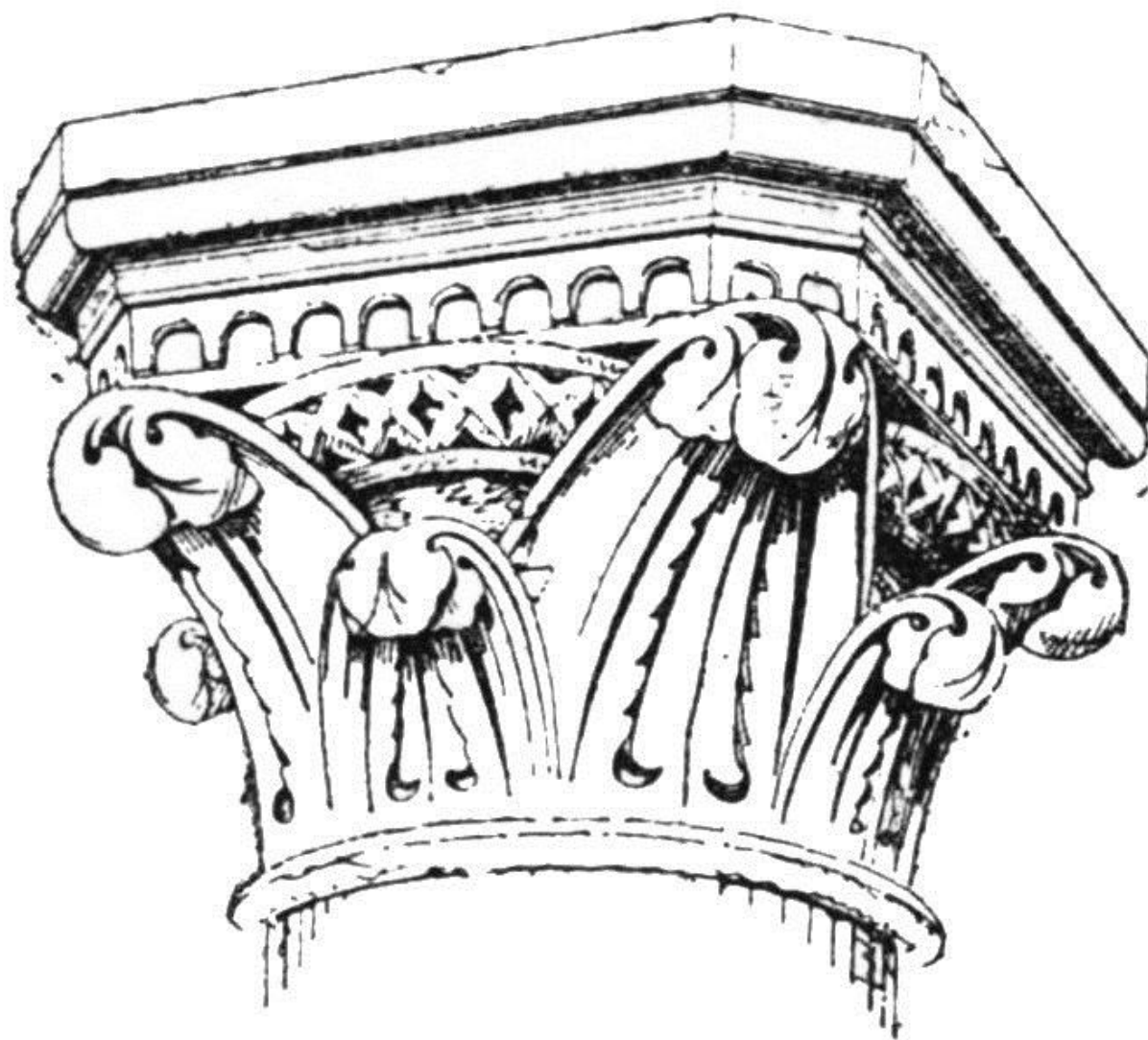
[back](#)



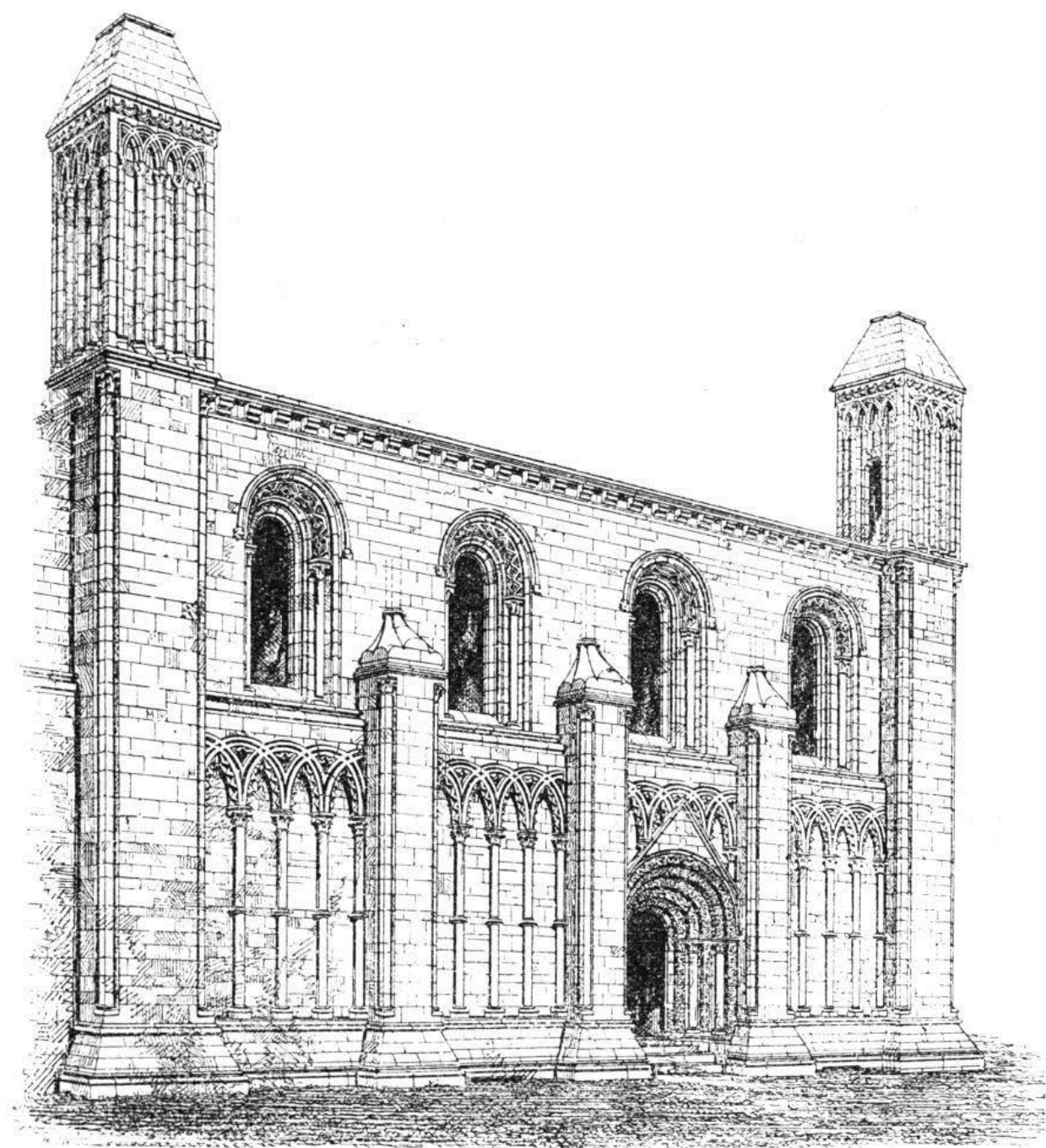
[back](#)



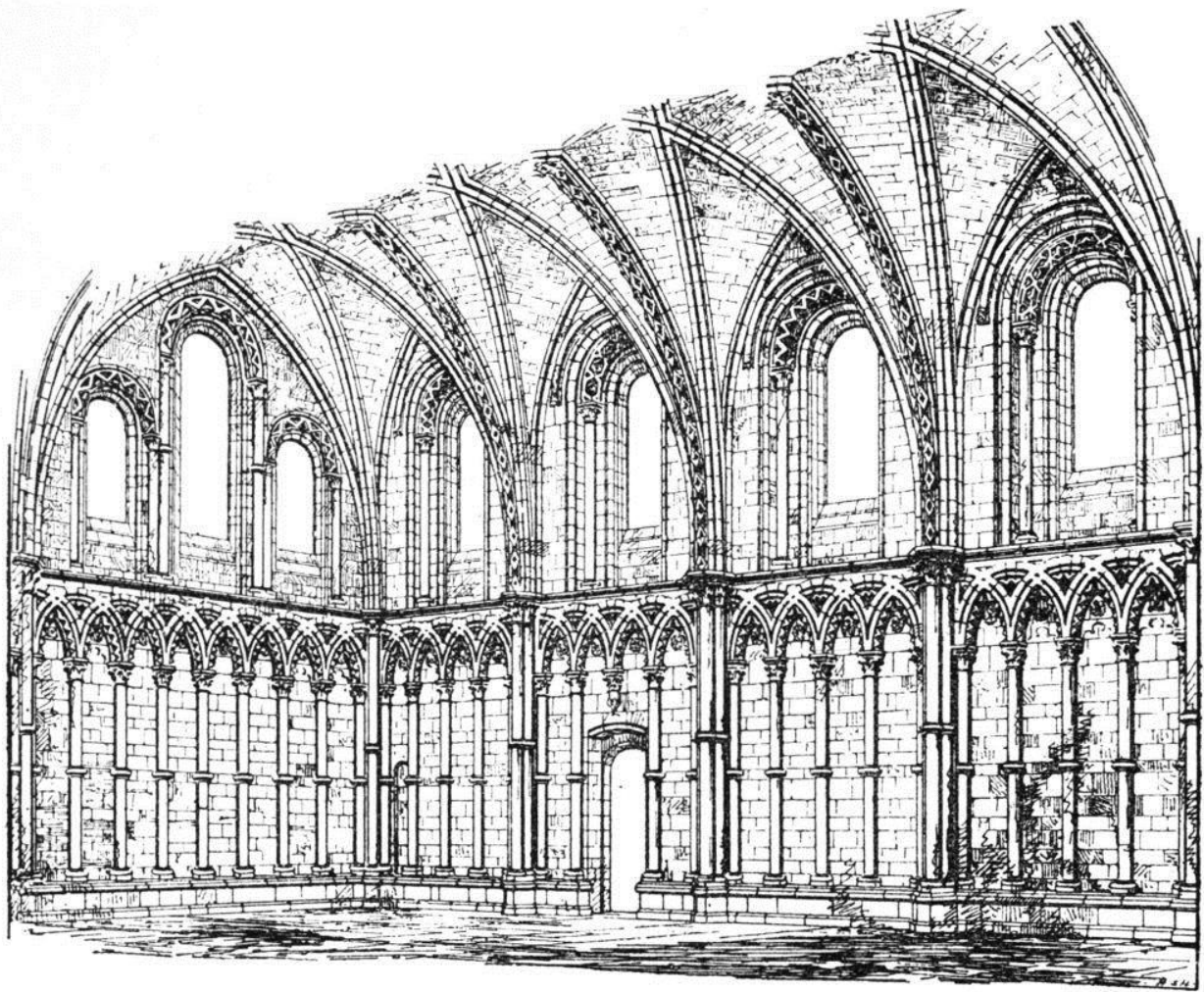
[back](#)



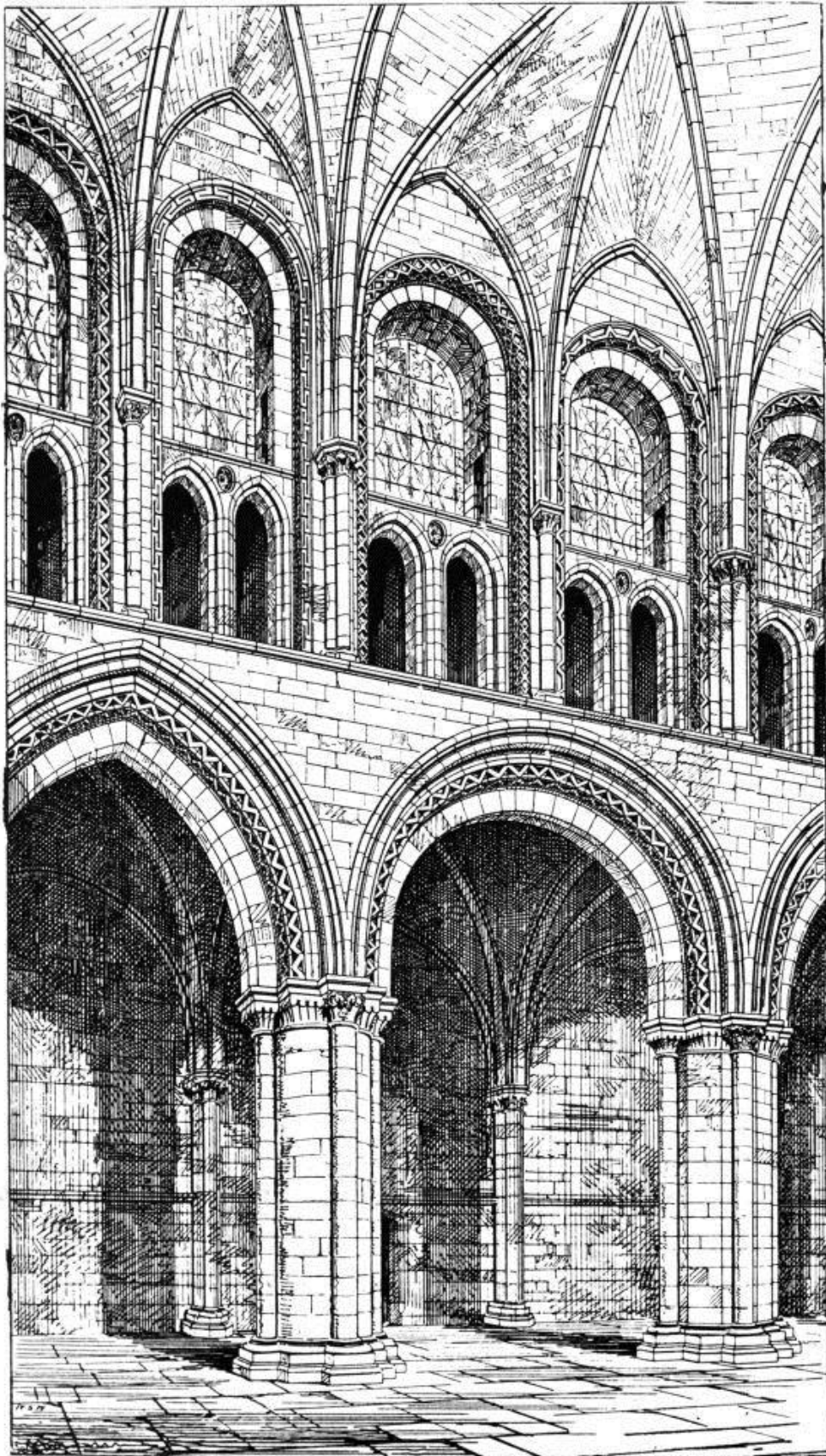
[back](#)



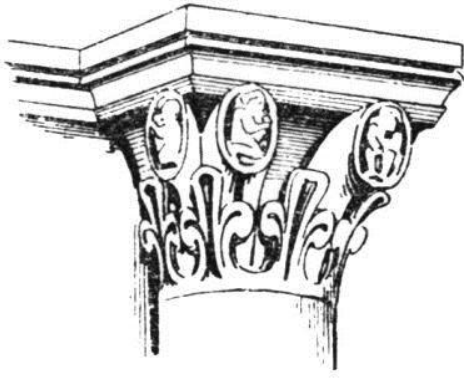
[back](#)



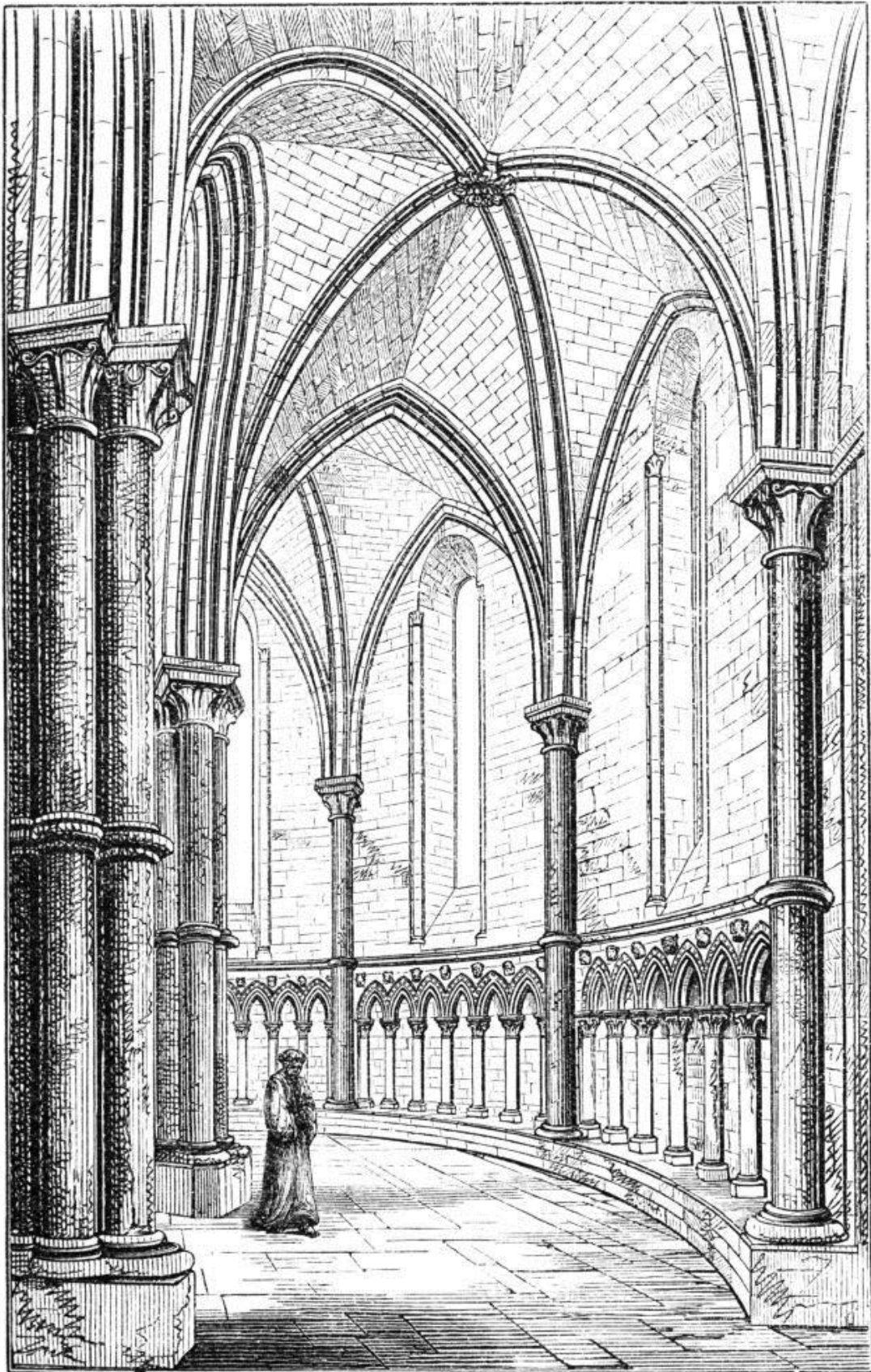
[back](#)



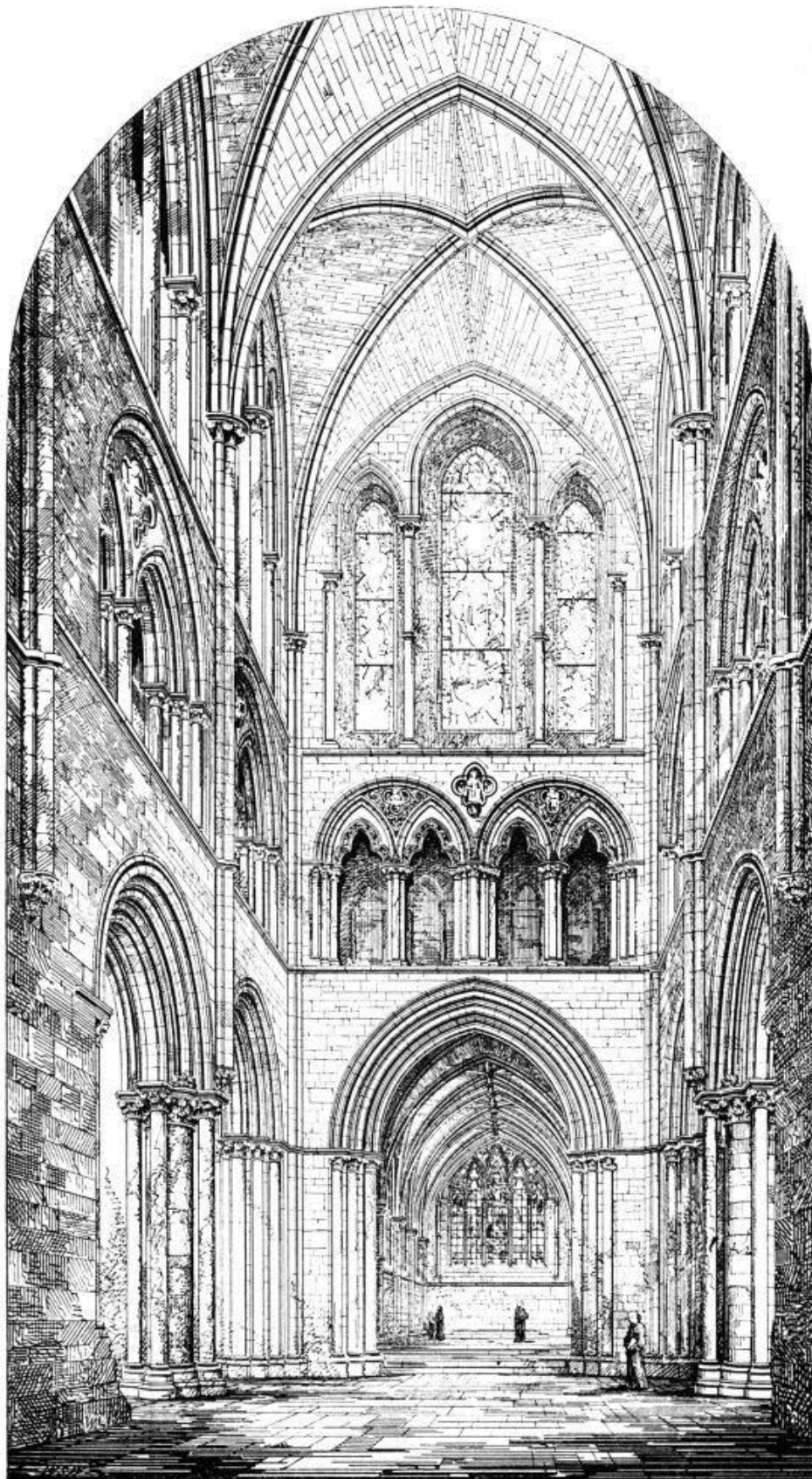
[back](#)



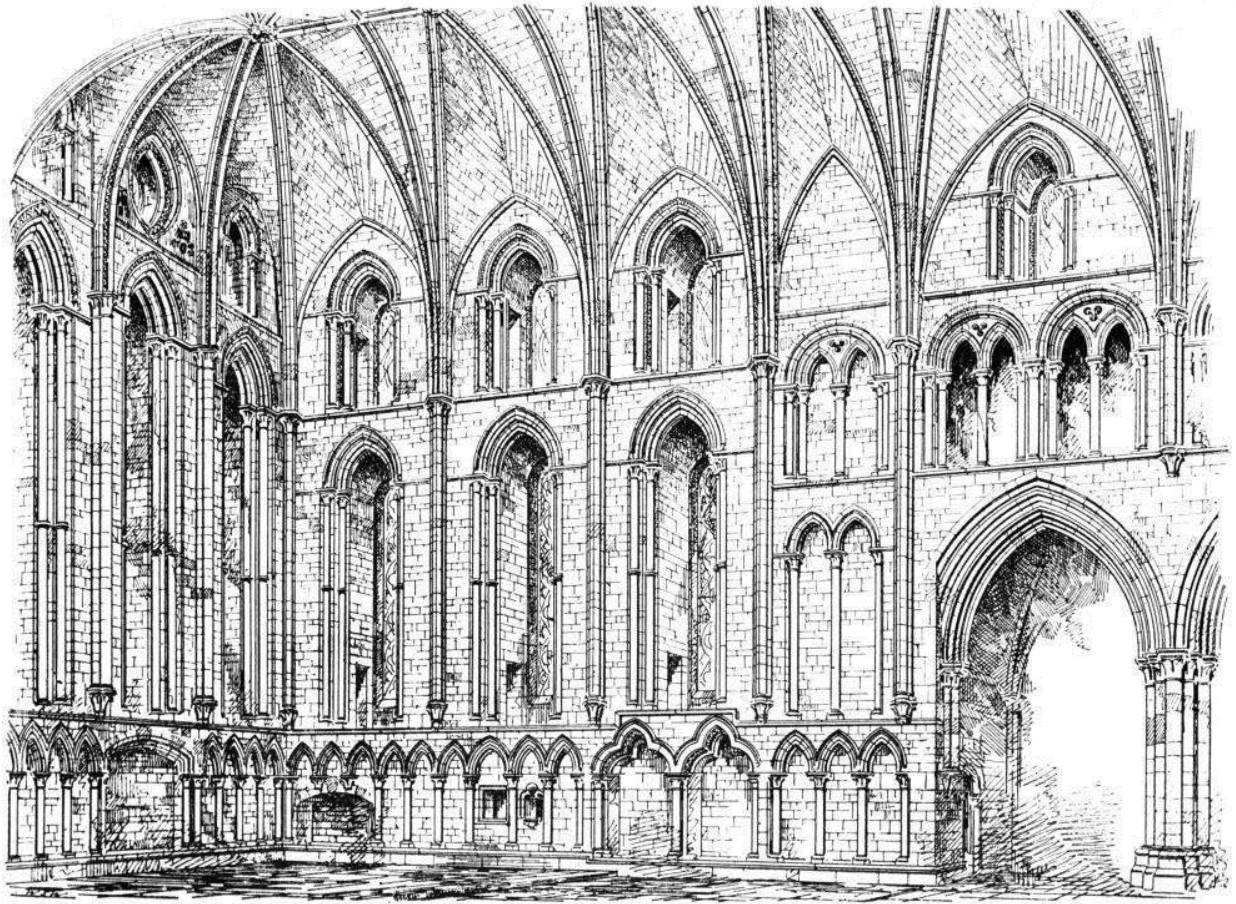
[back](#)



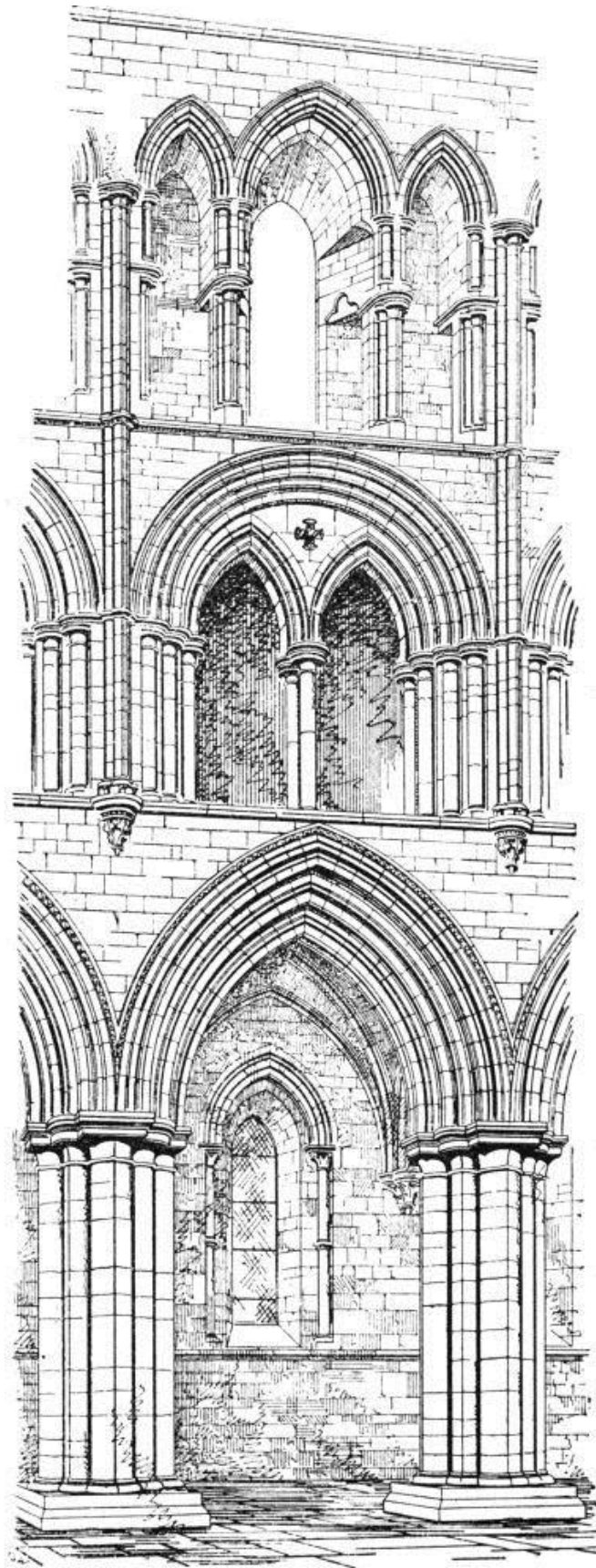
[back](#)



[back](#)



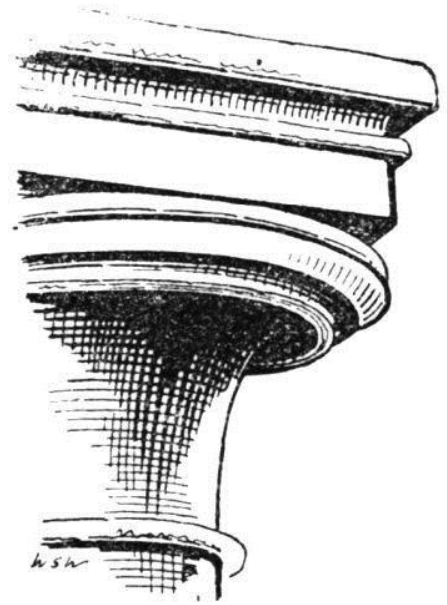
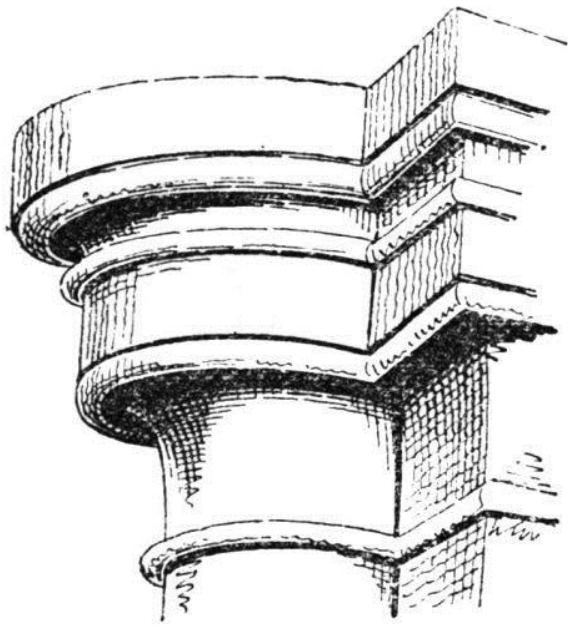
[back](#)



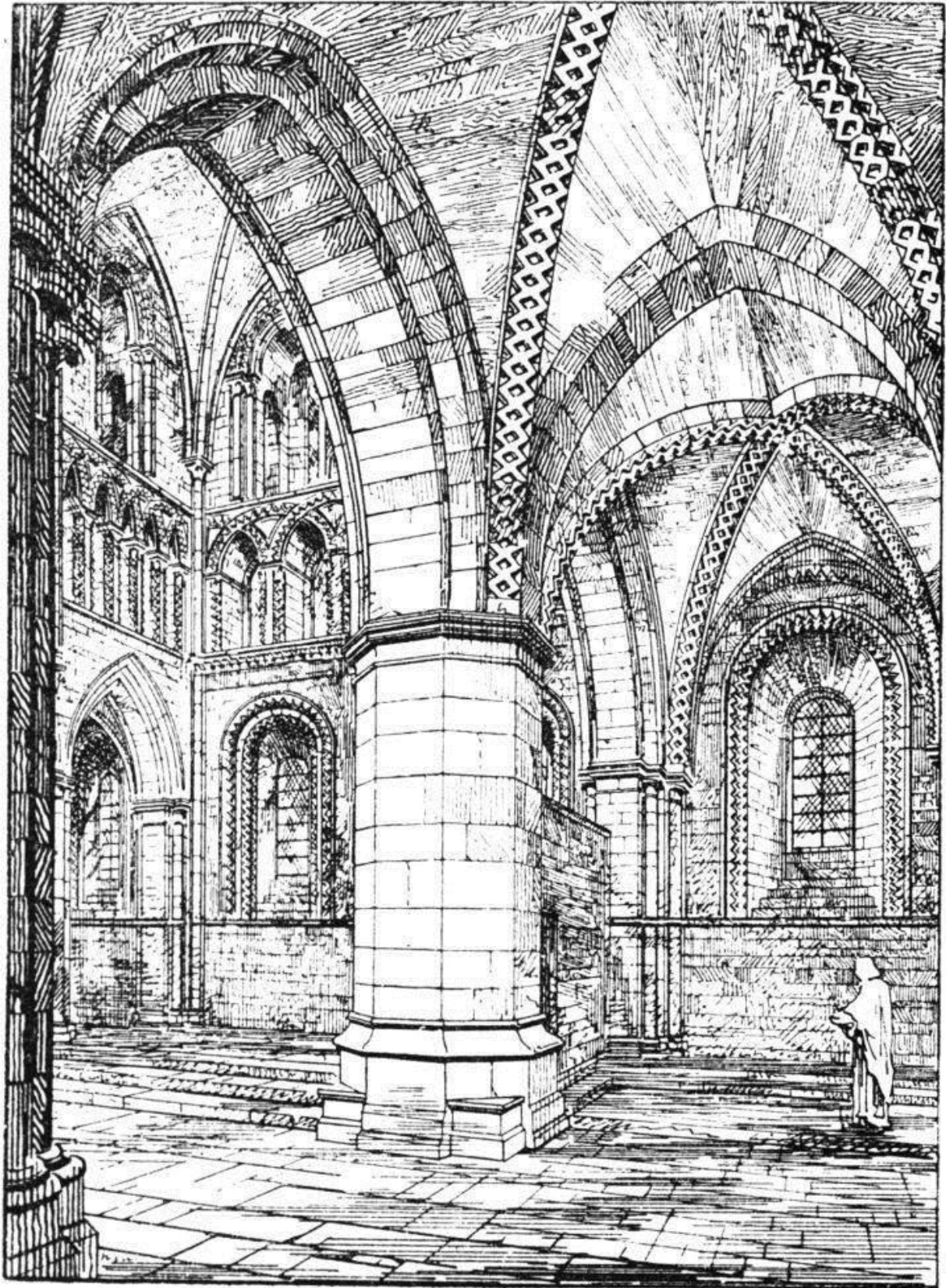
[back](#)



[back](#)



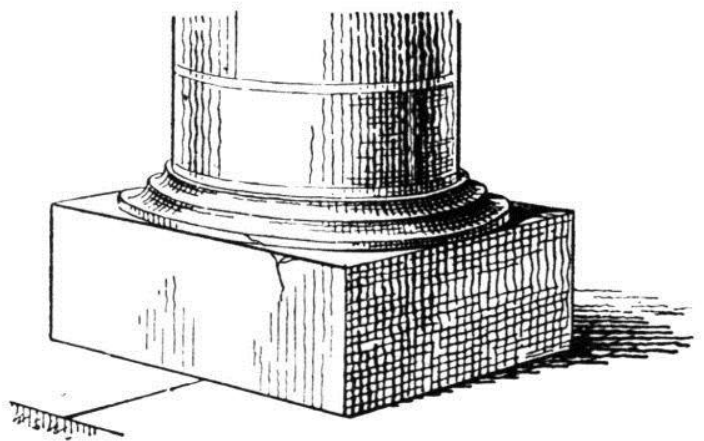
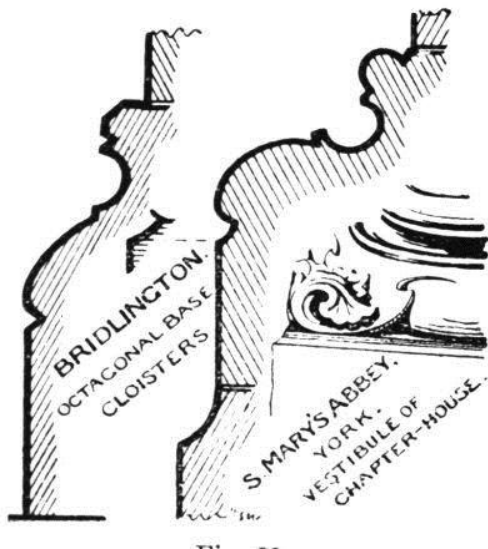
[back](#)



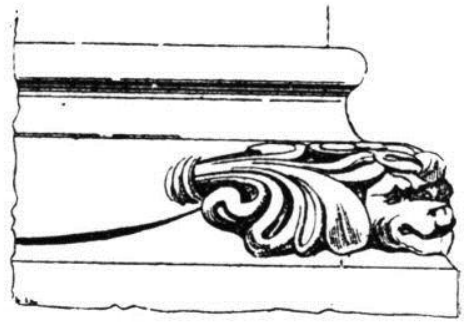
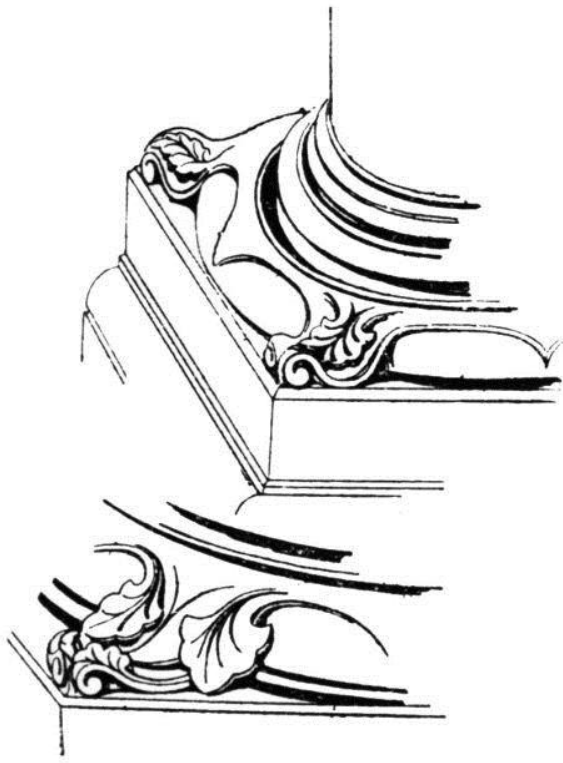
[back](#)



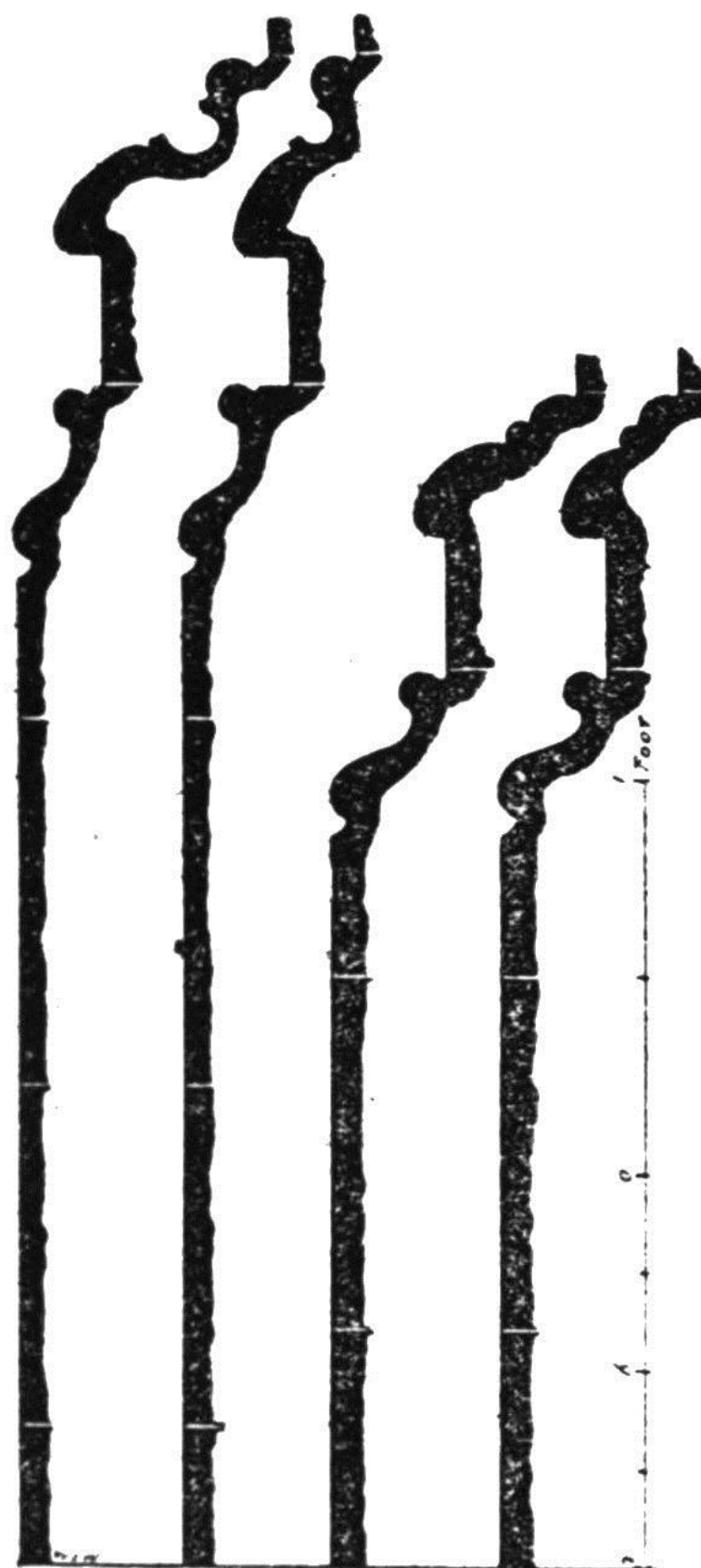
[back](#)



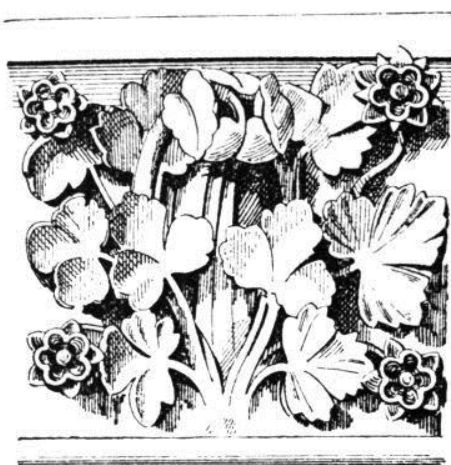
[back](#)



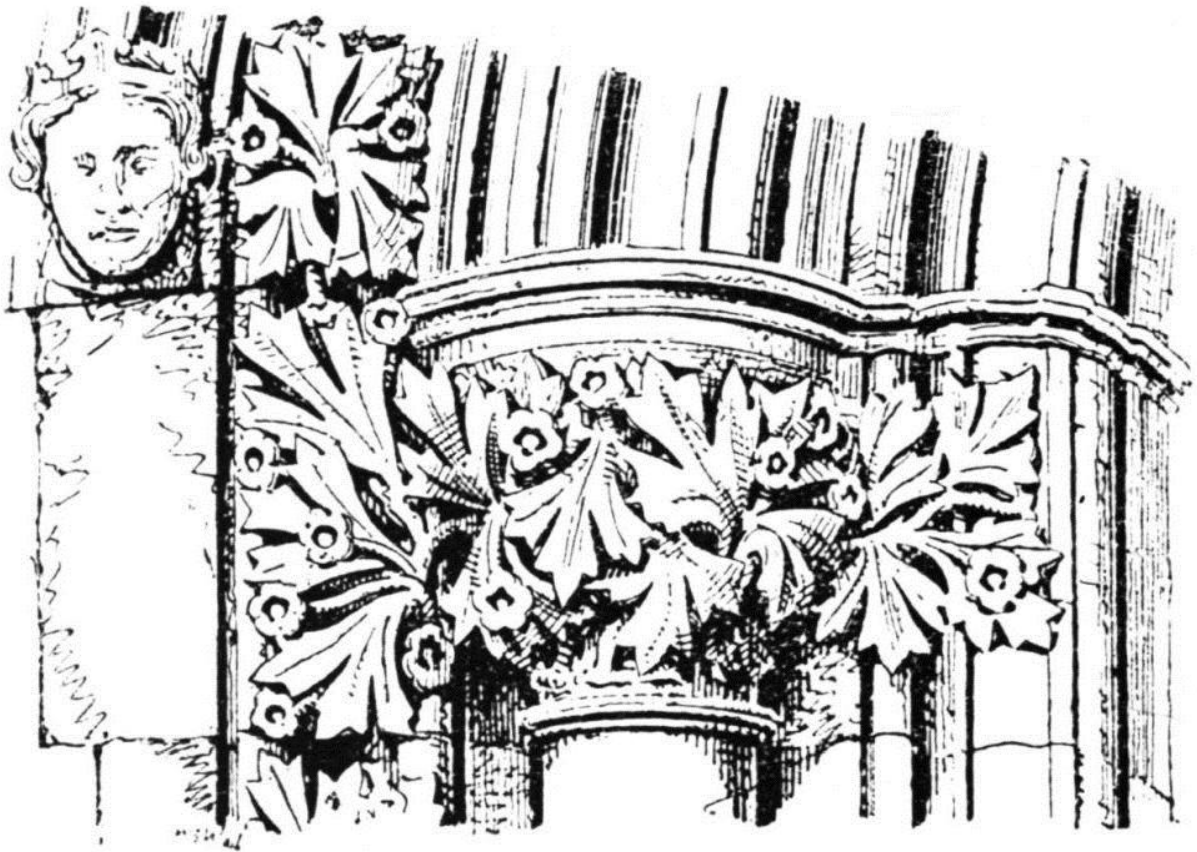
[back](#)



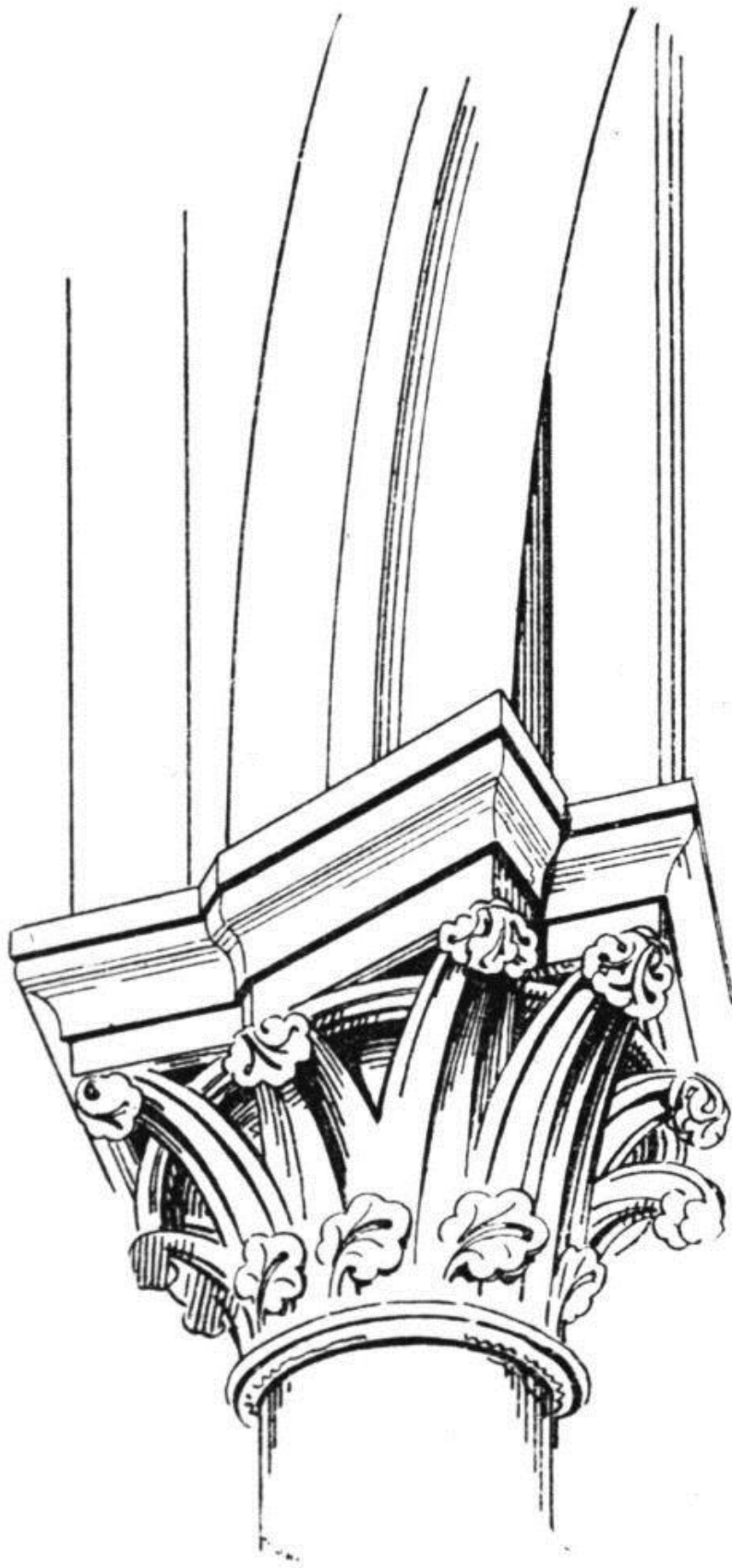
[back](#)



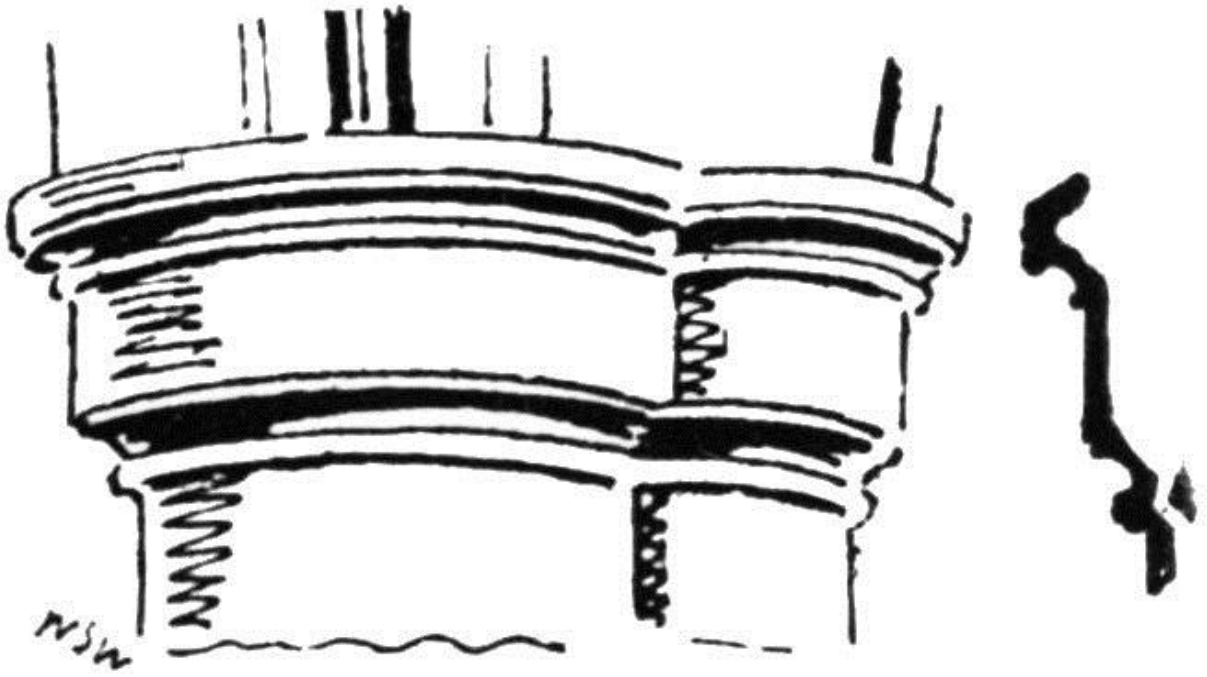
[back](#)



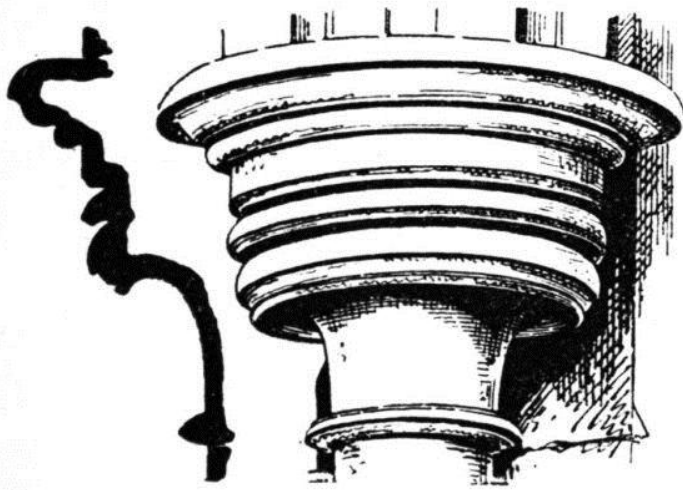
[back](#)



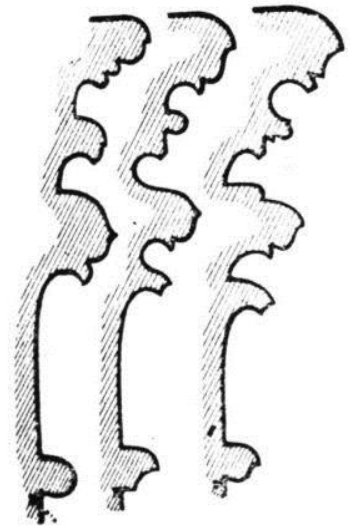
[back](#)



[back](#)

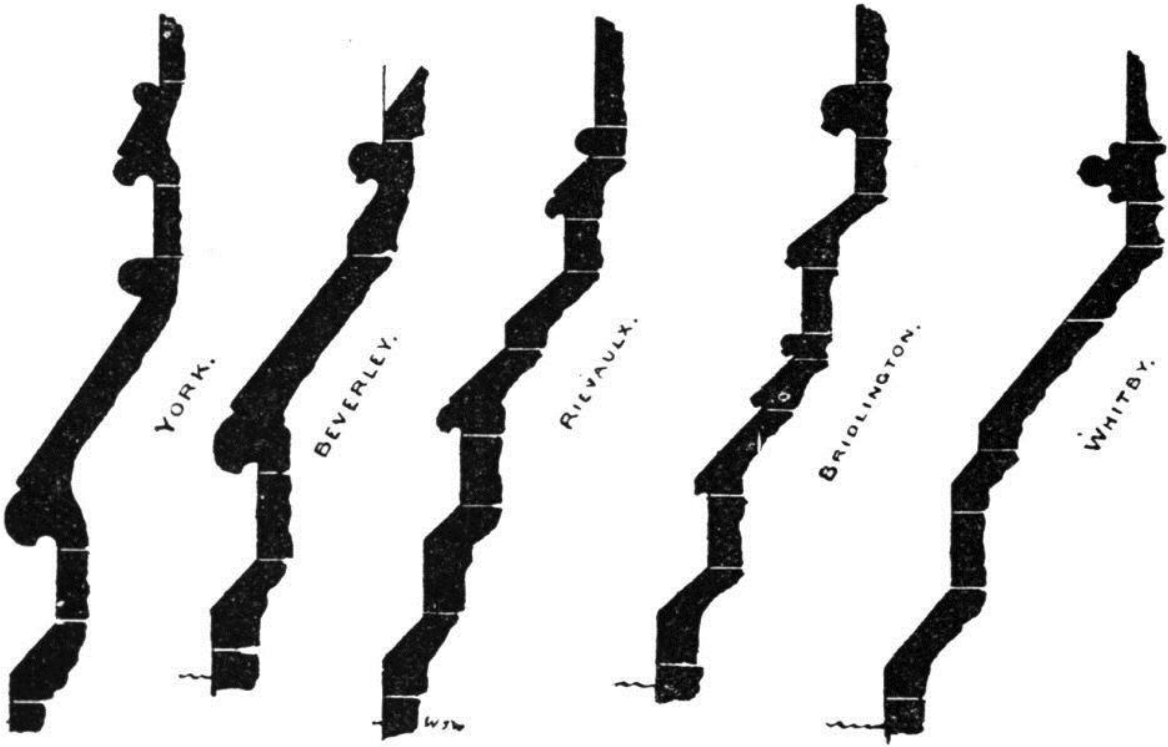


[back](#)

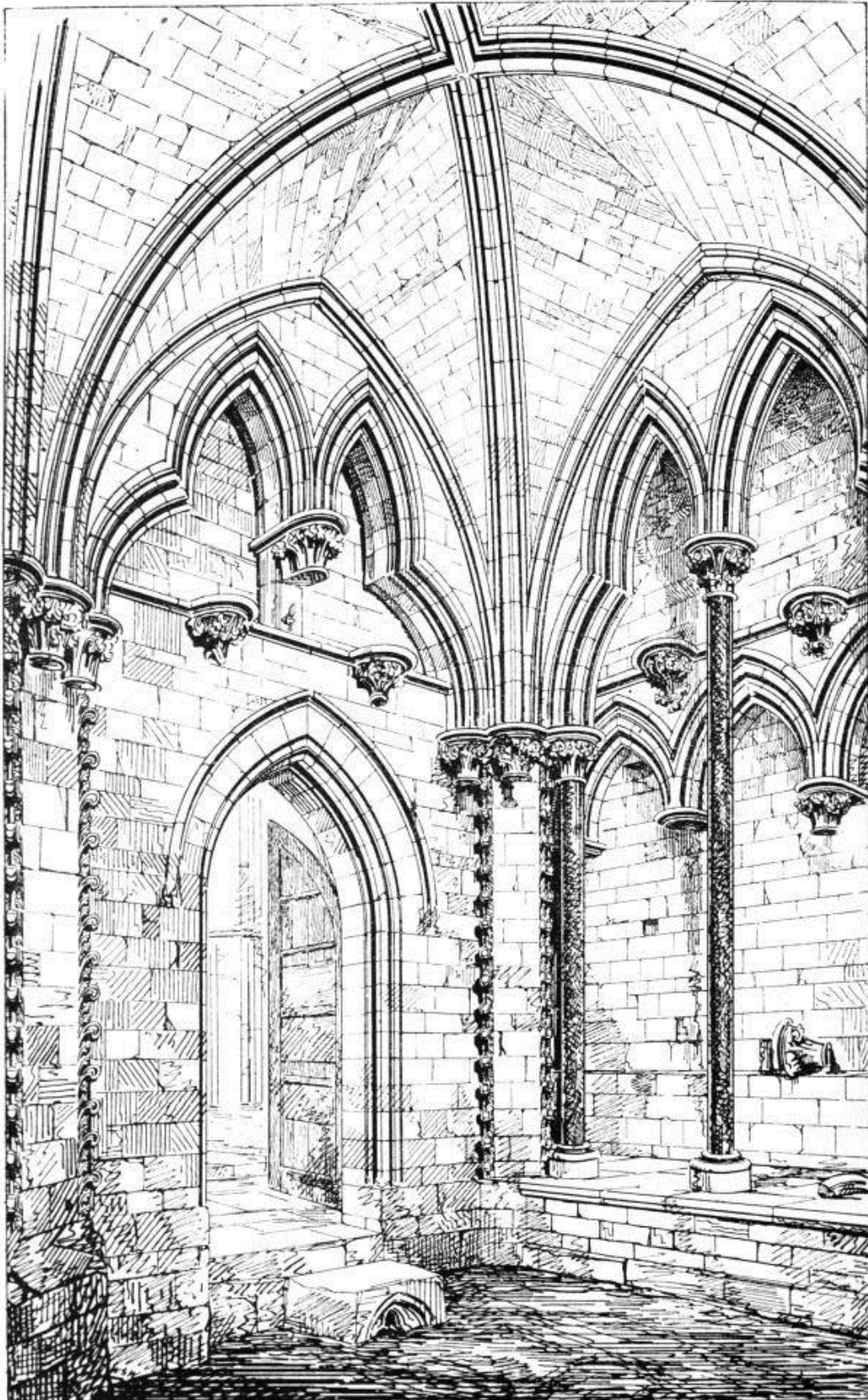




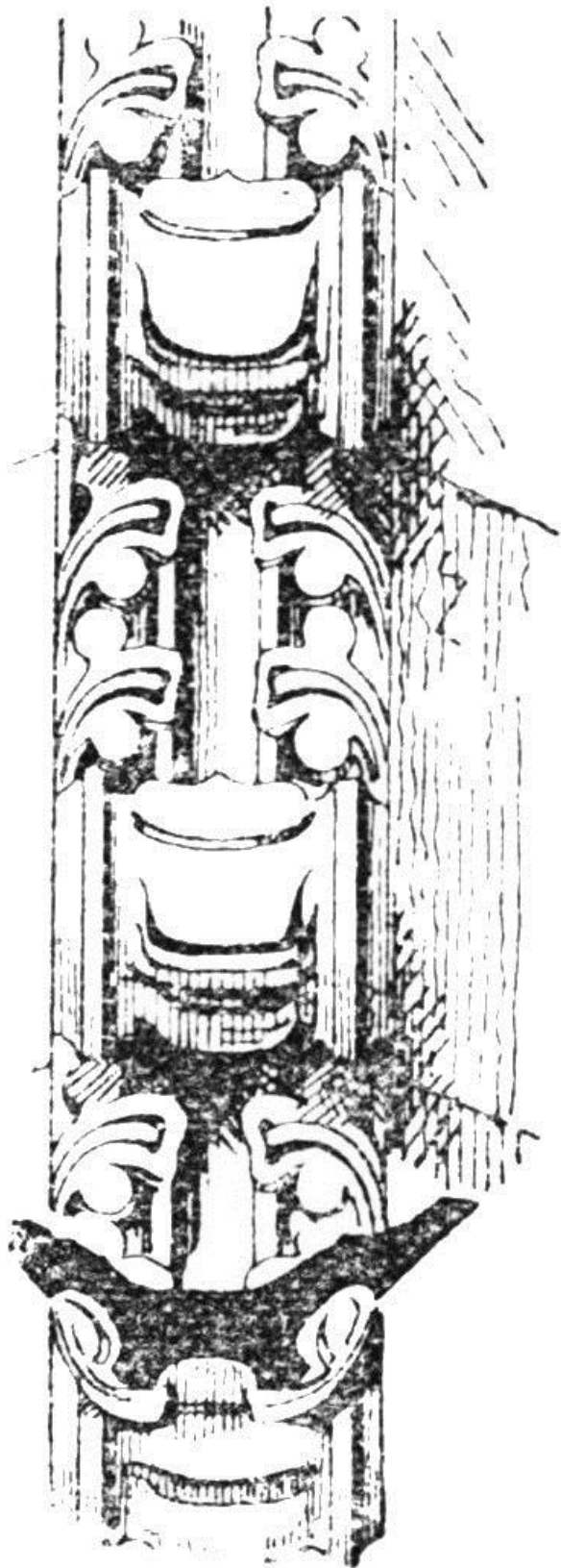
[back](#)



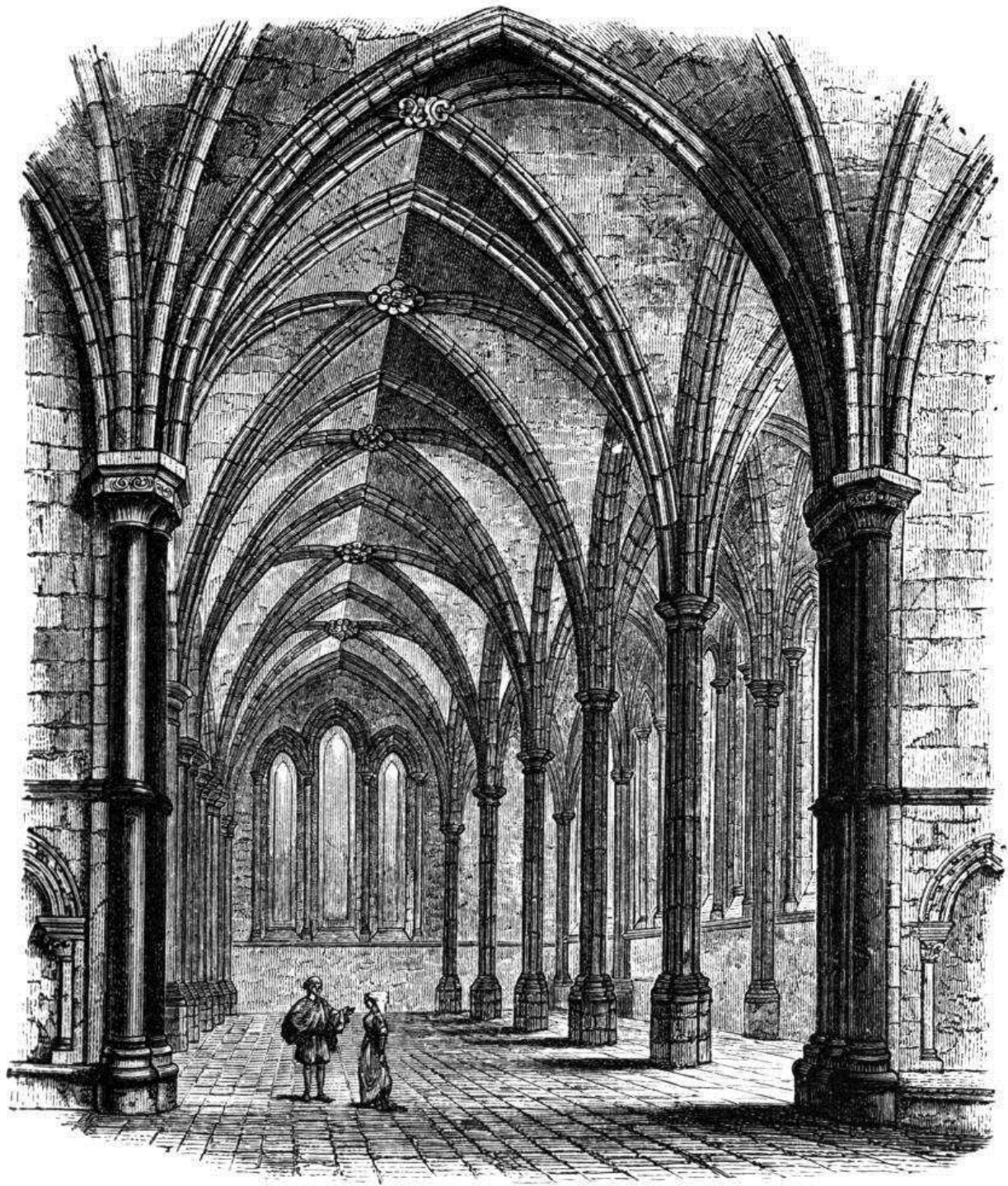
[back](#)



[back](#)



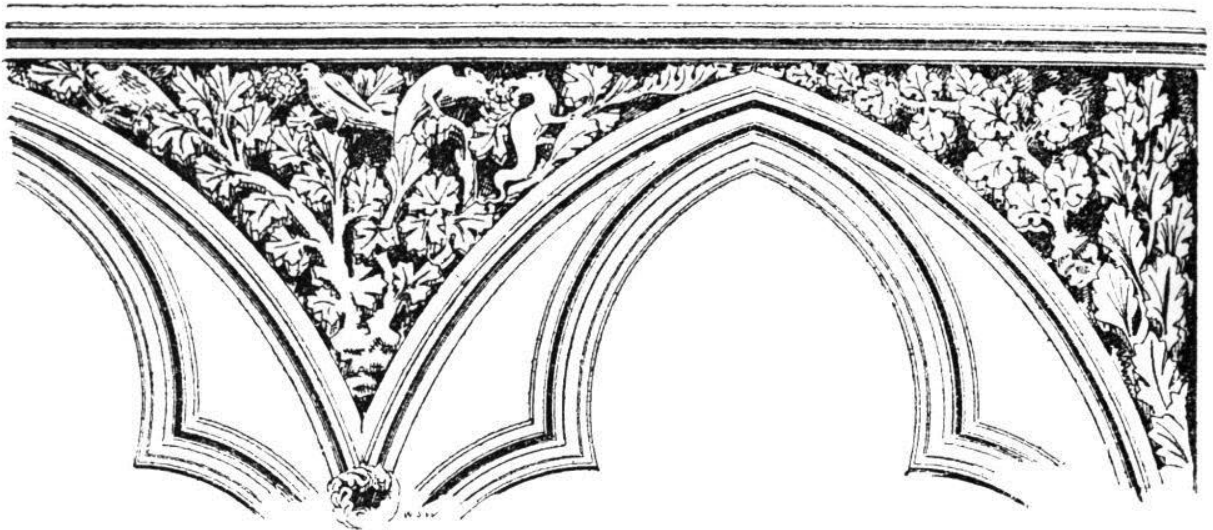
[back](#)



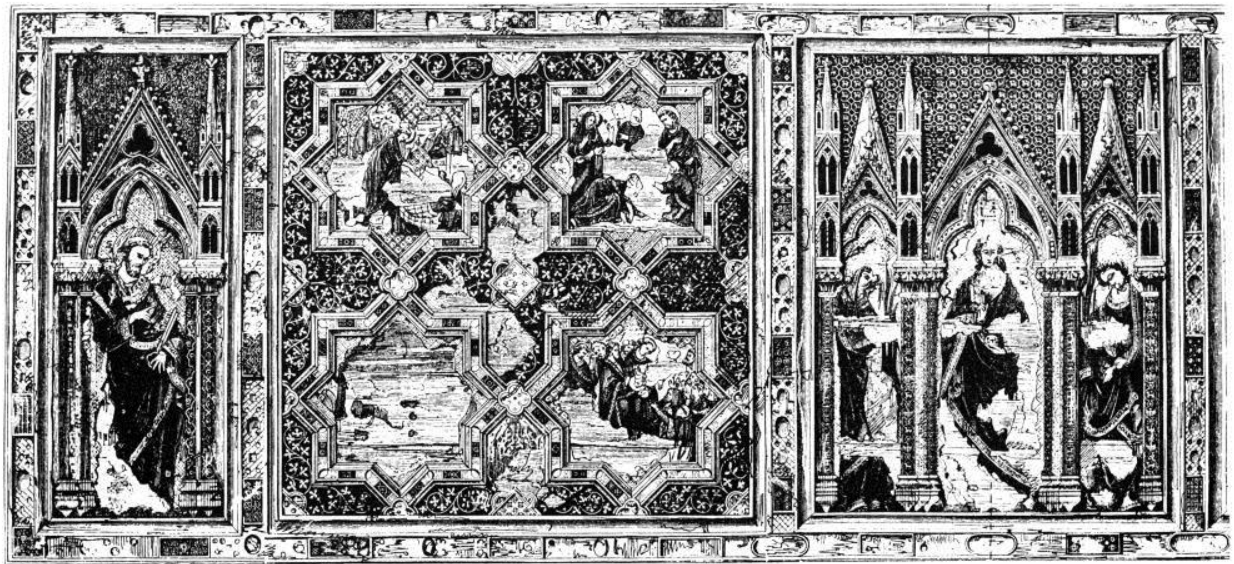
[back](#)



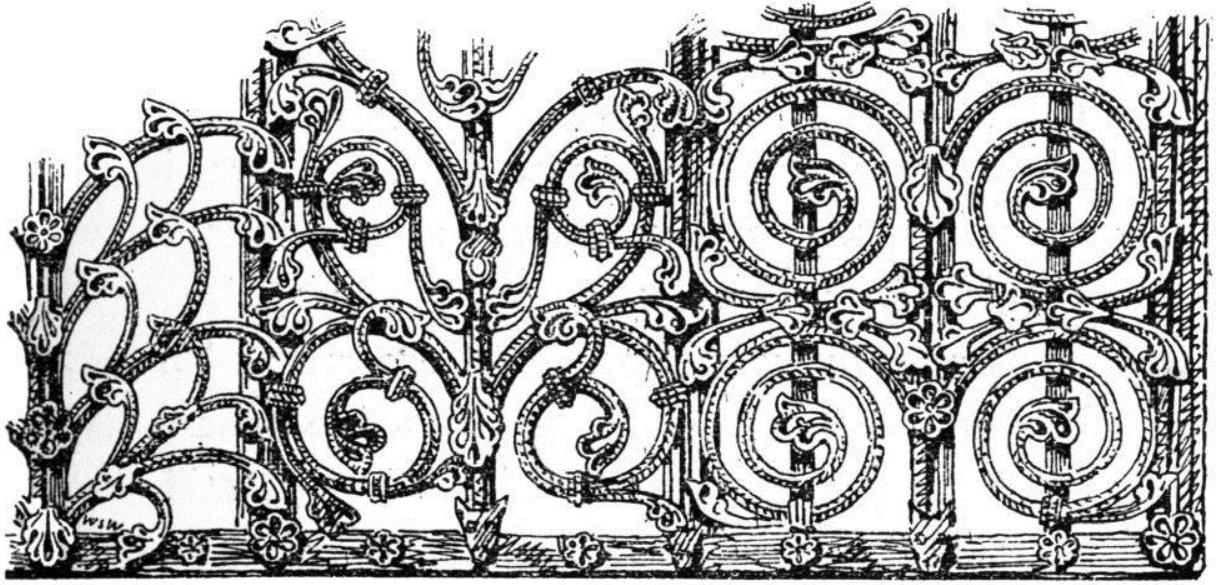
[back](#)



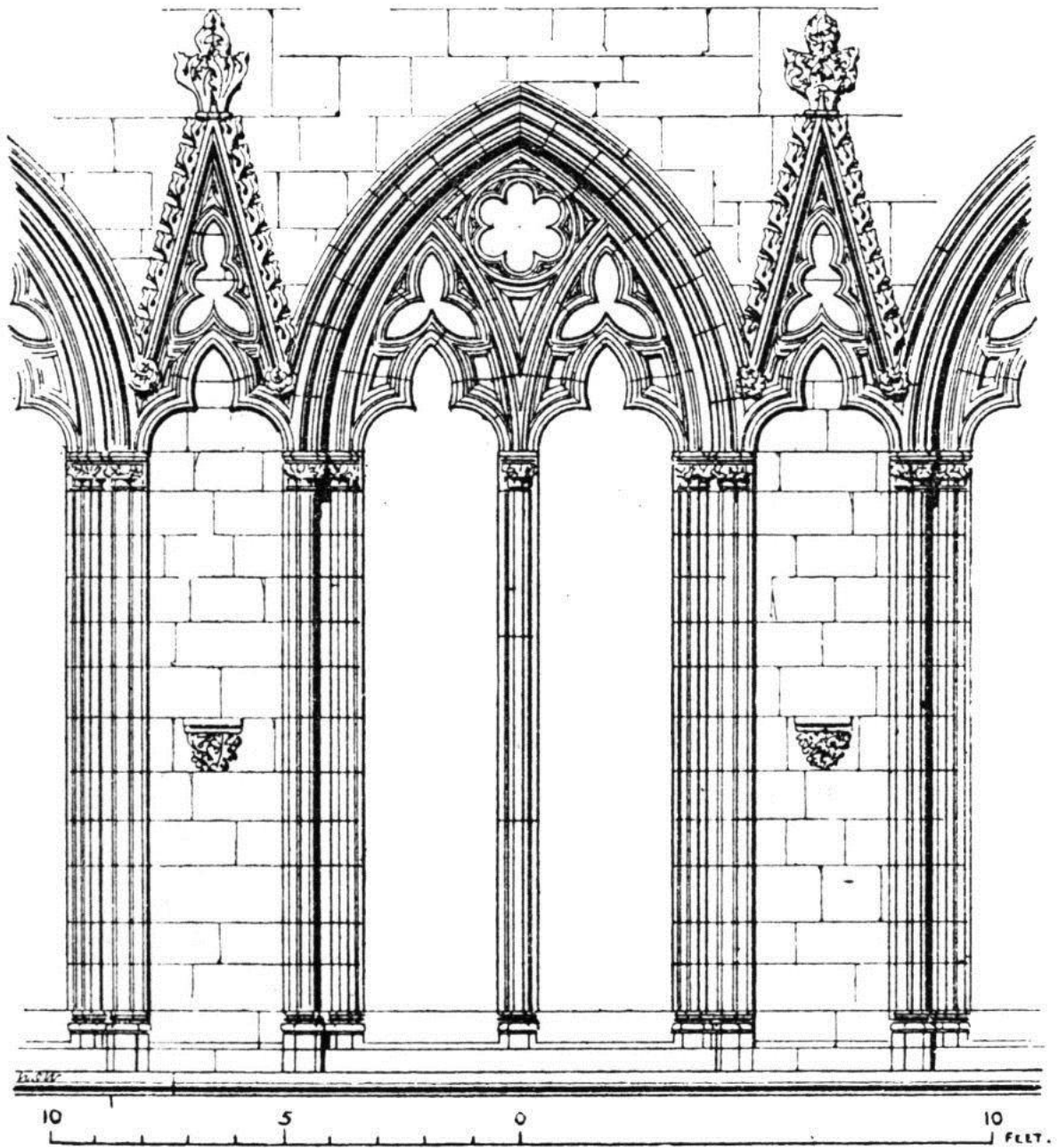
[back](#)



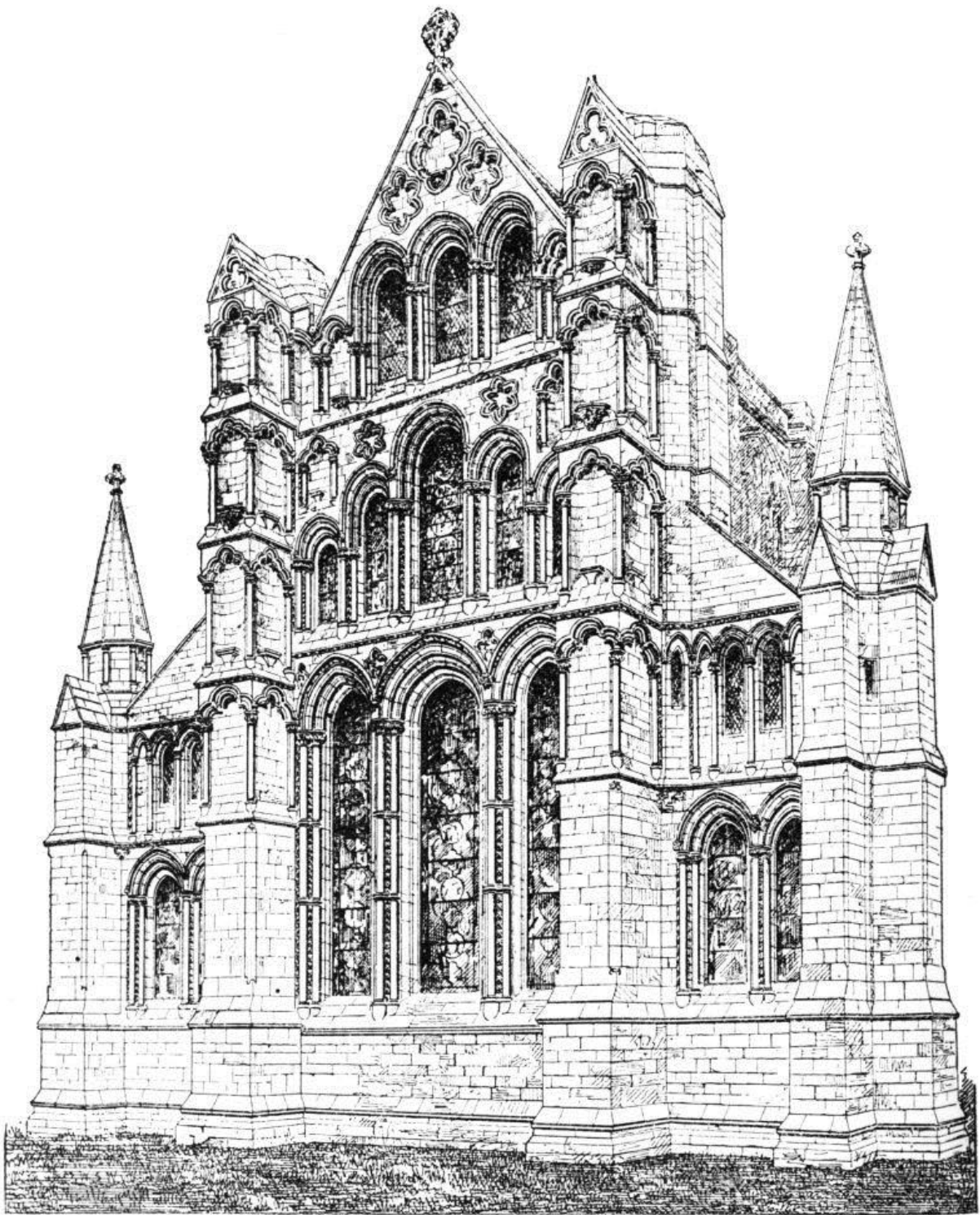
[back](#)



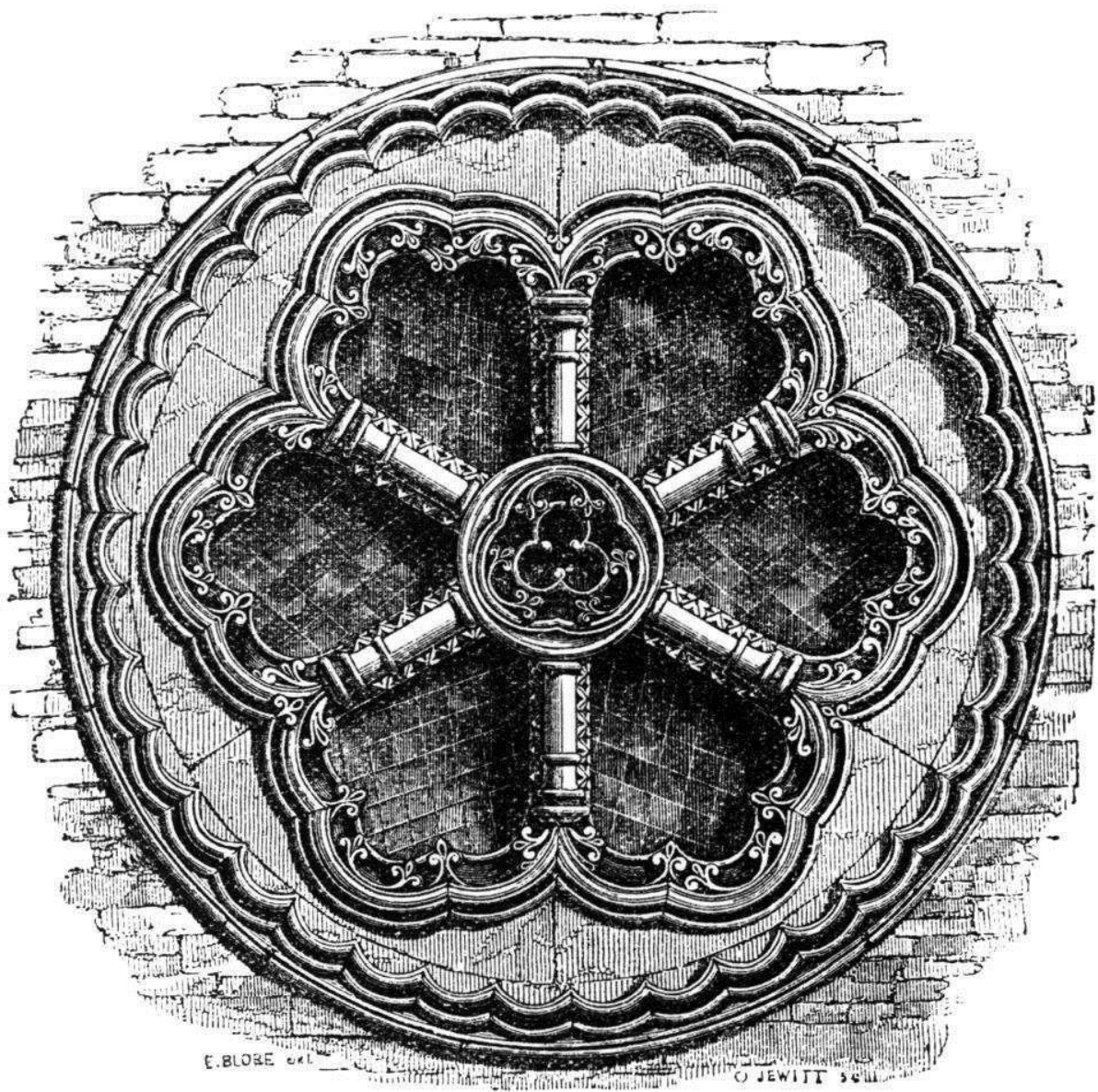
[back](#)



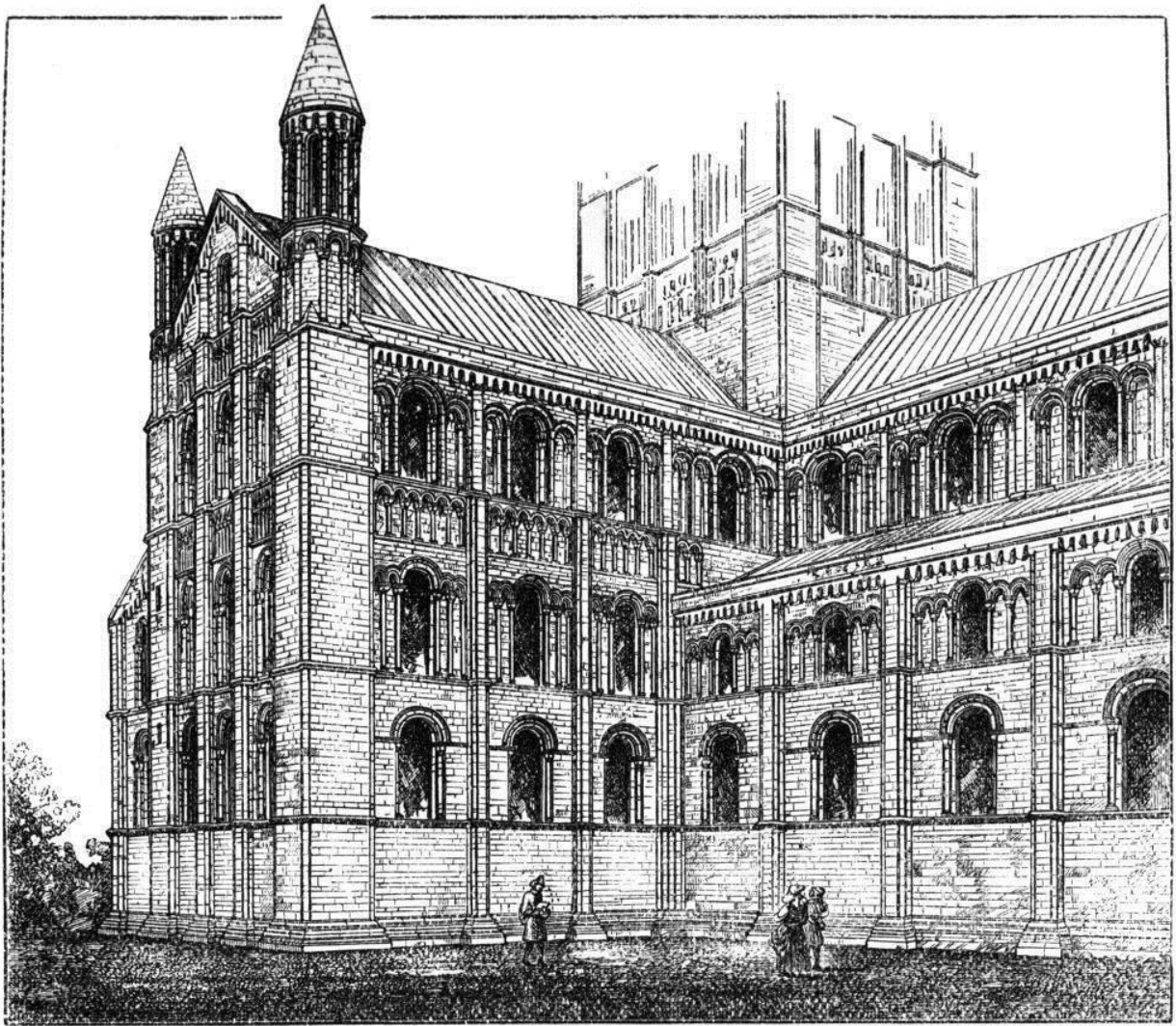
[back](#)



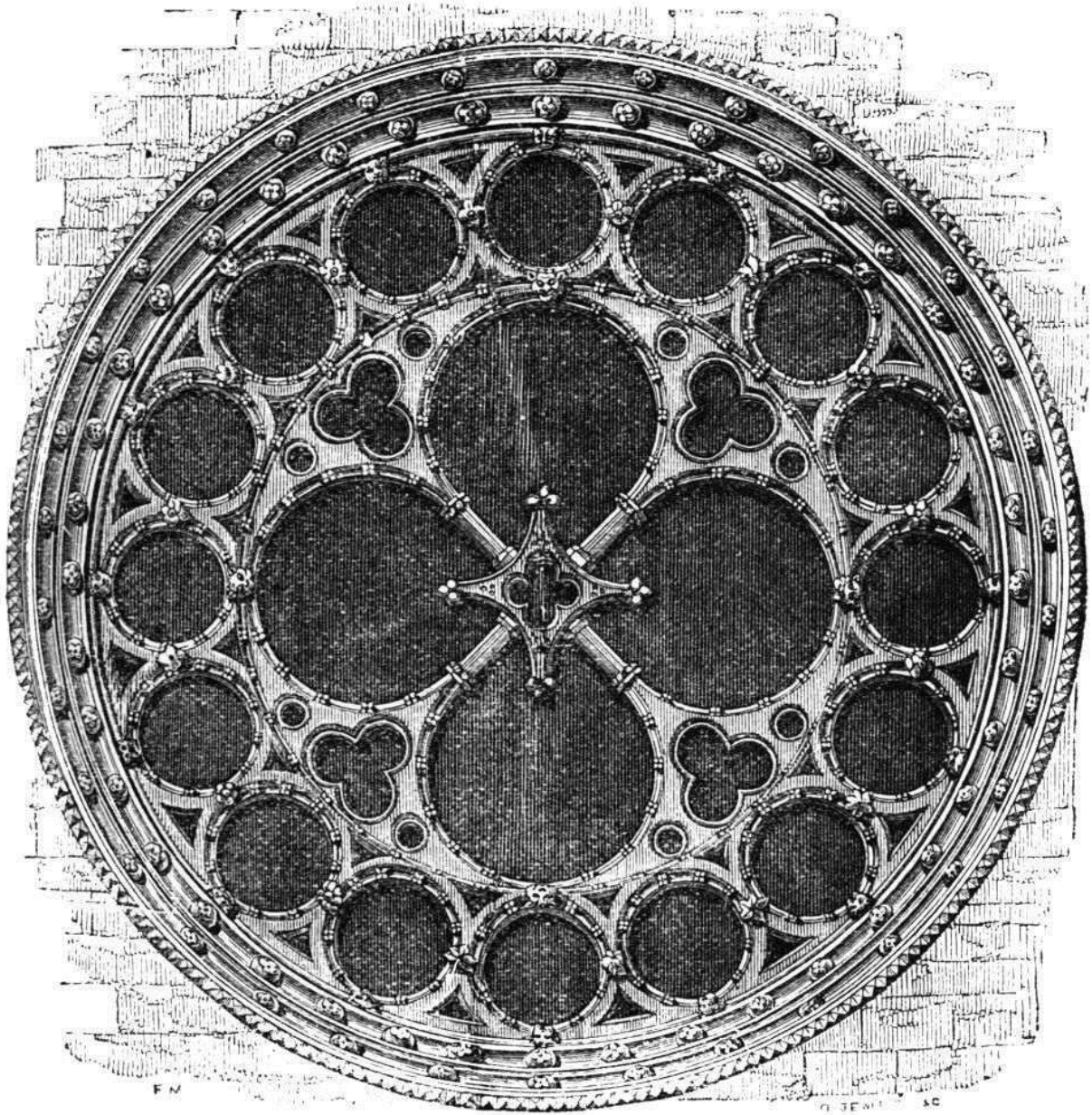
[back](#)



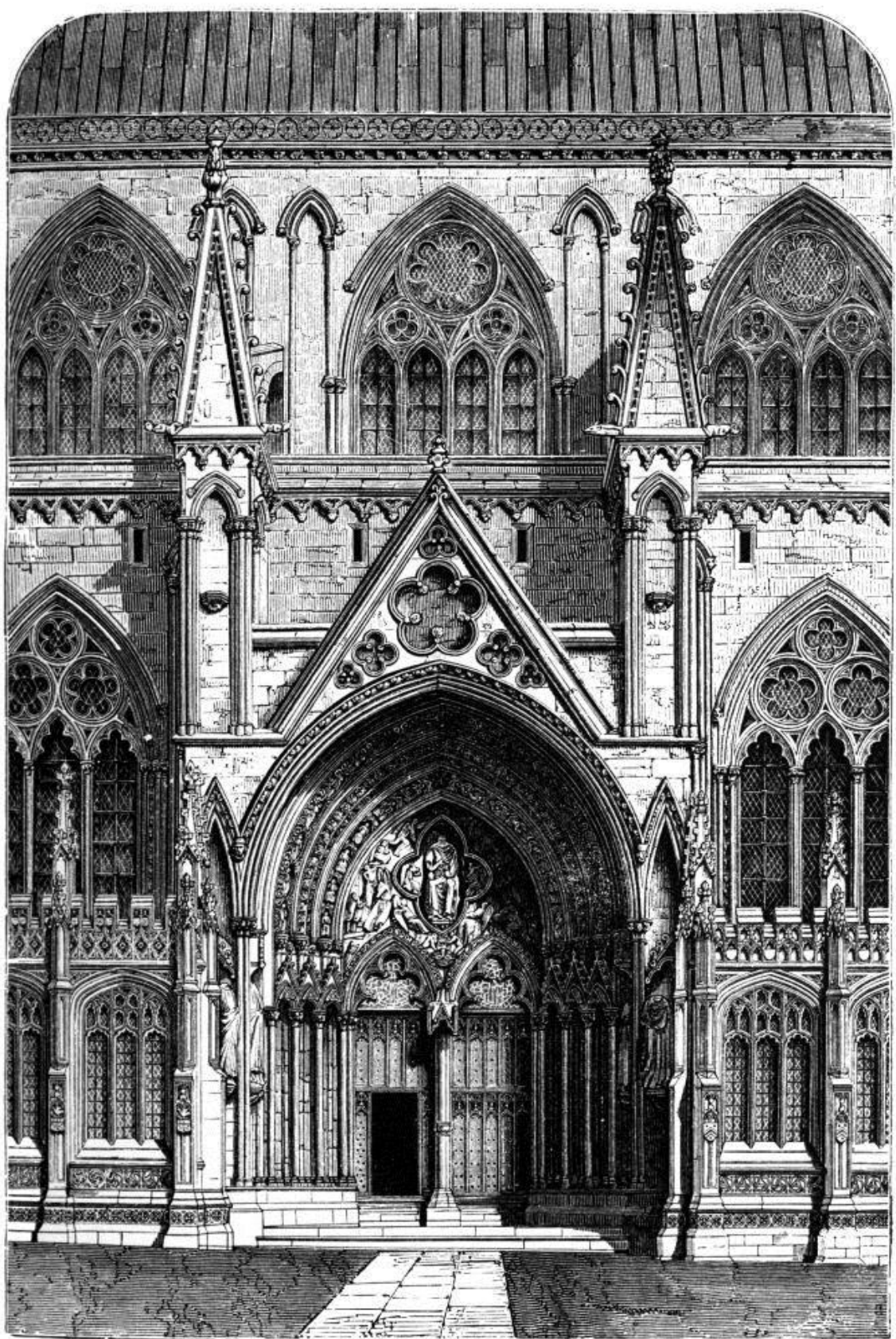
[back](#)



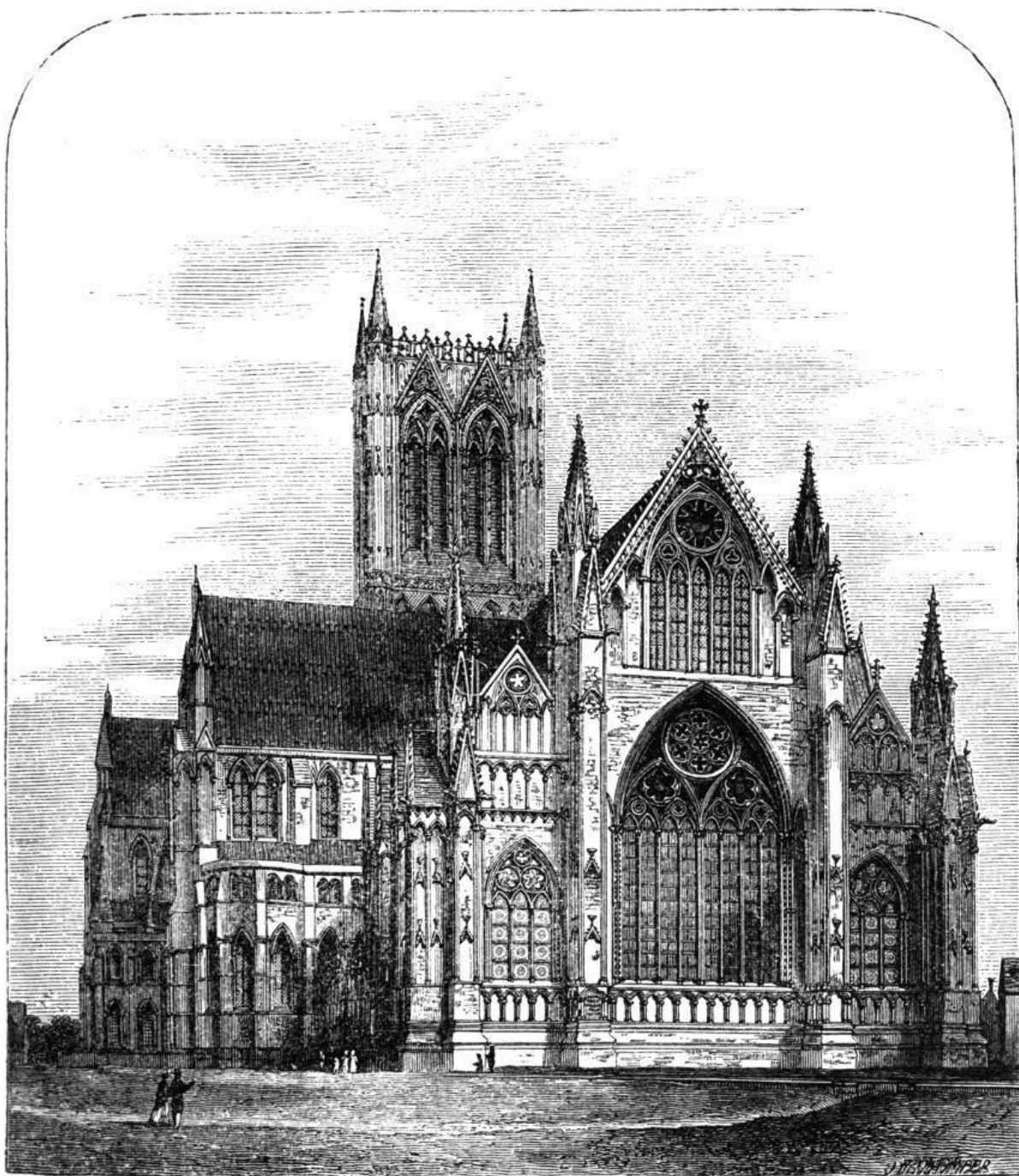
[back](#)



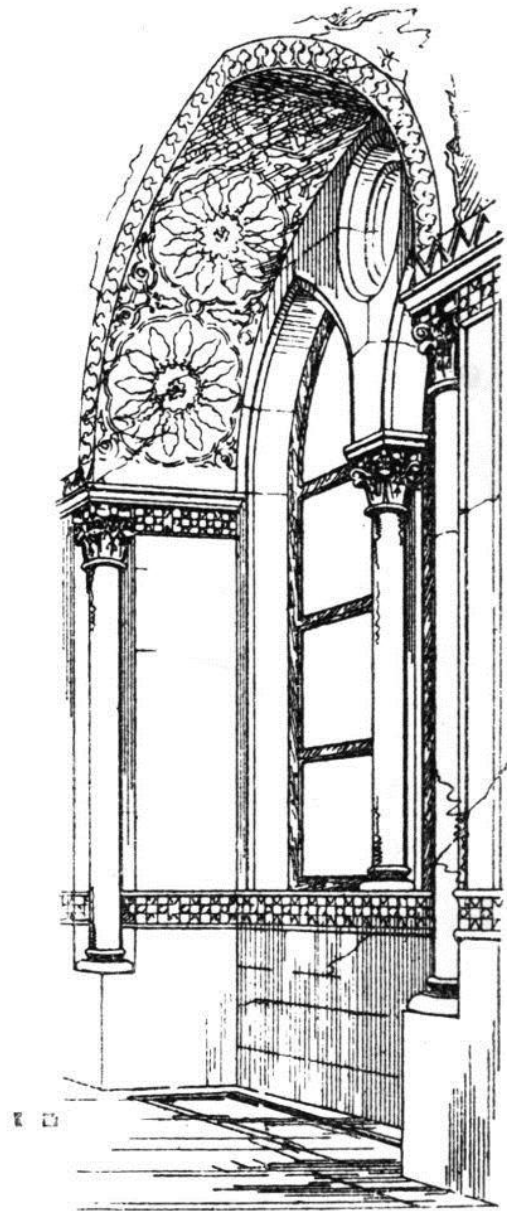
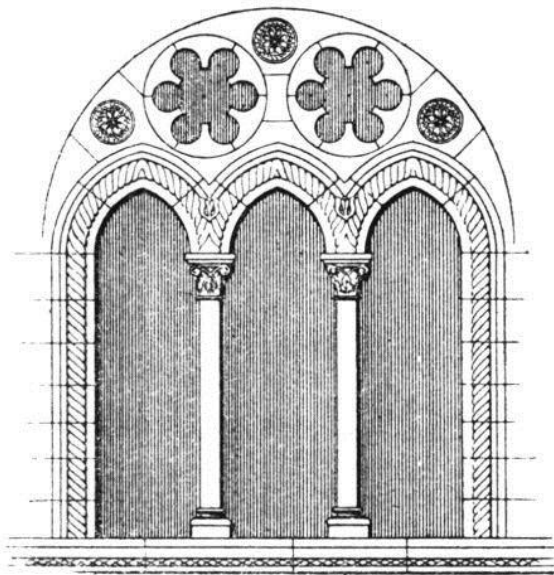
[back](#)



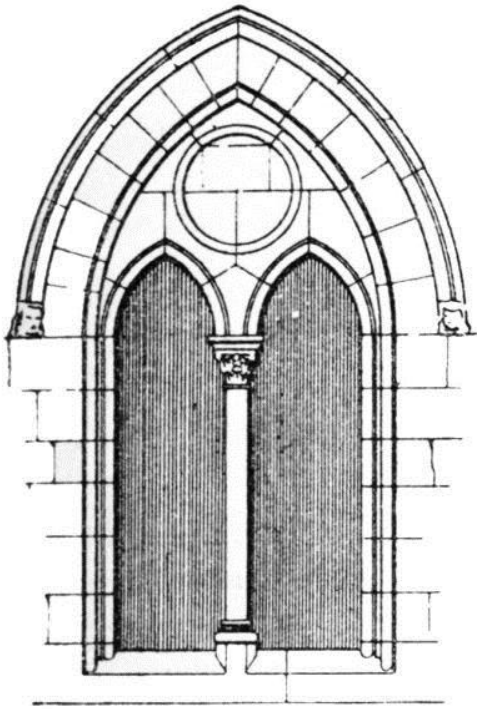
[back](#)



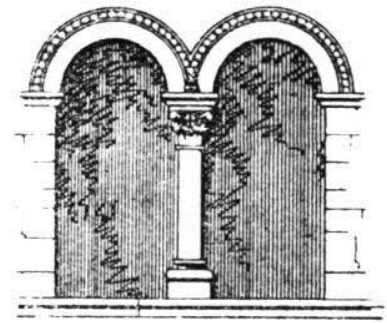
[back](#)

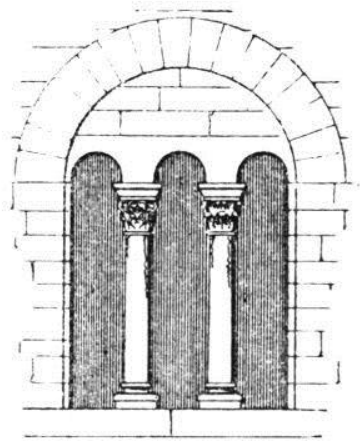
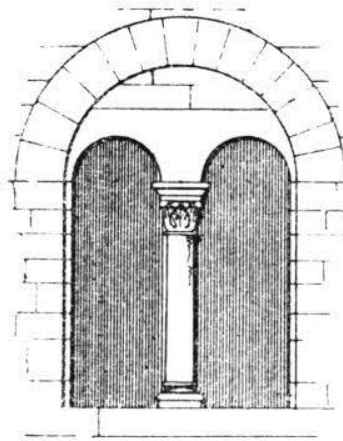


[back](#)

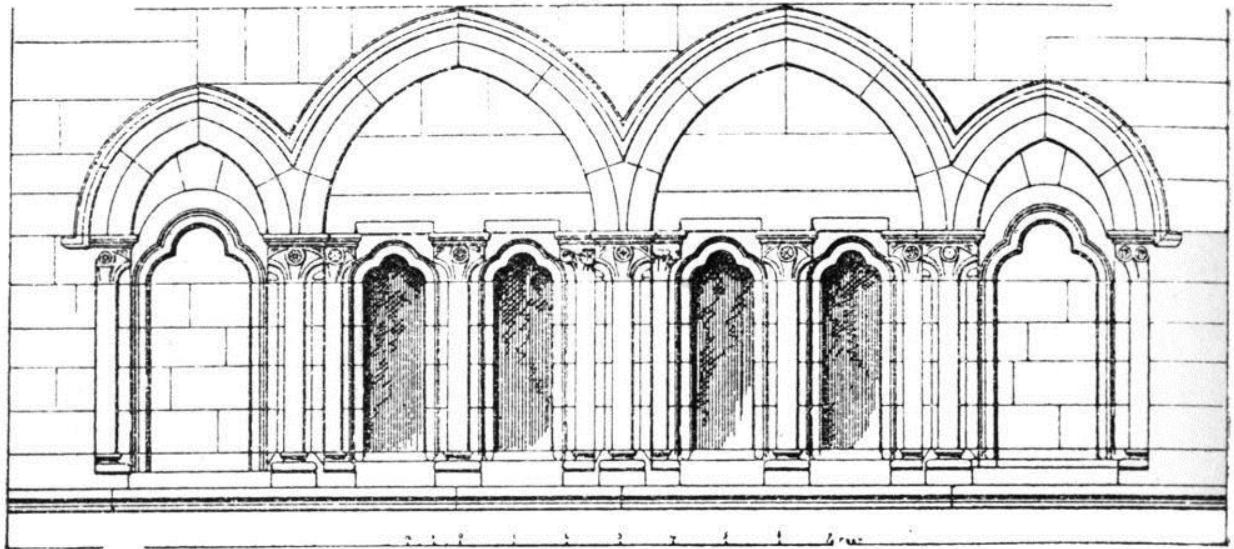


[back](#)

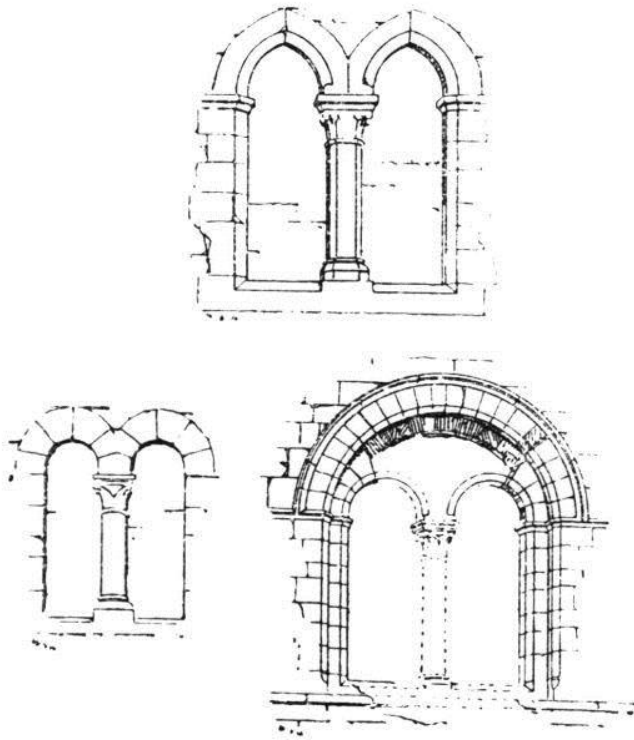




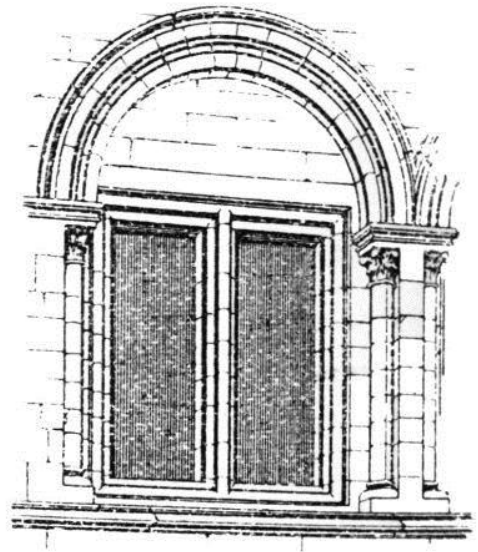
[back](#)

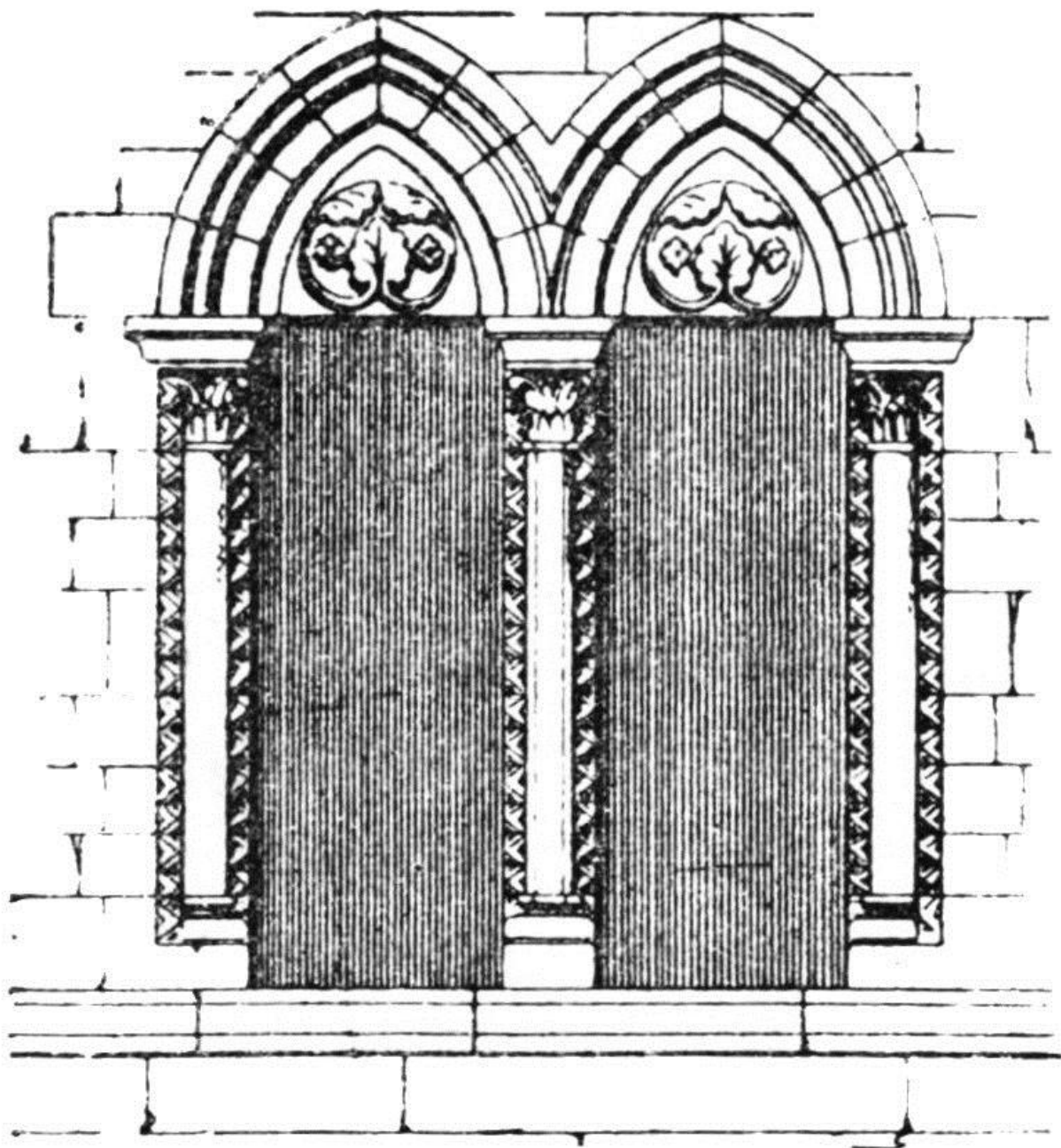


[back](#)

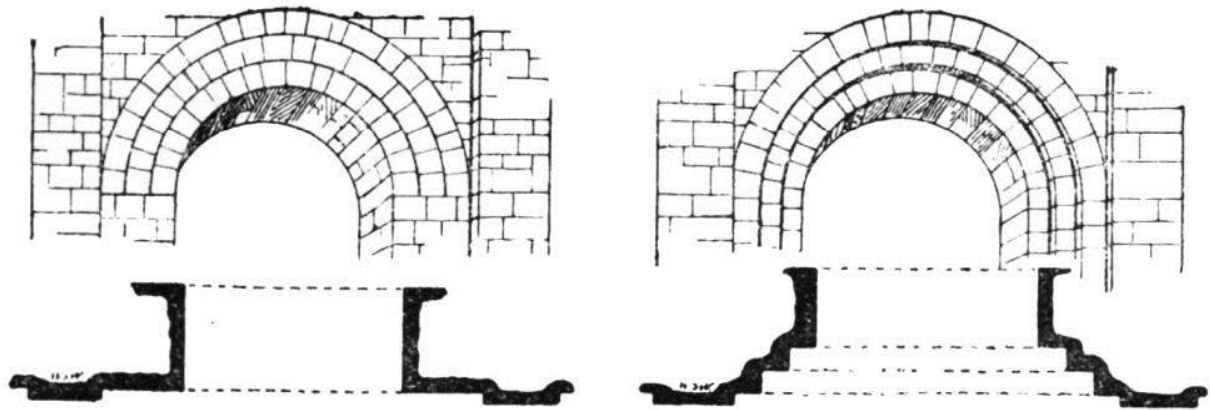


[back](#)

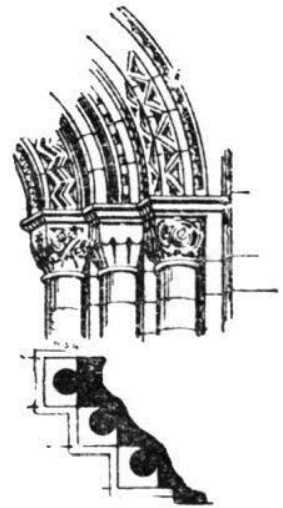
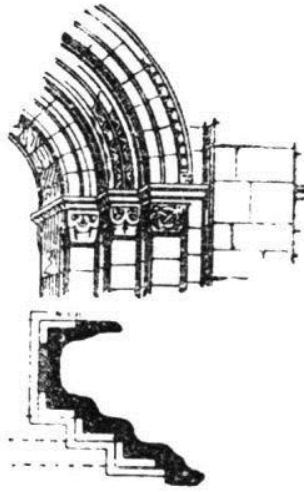
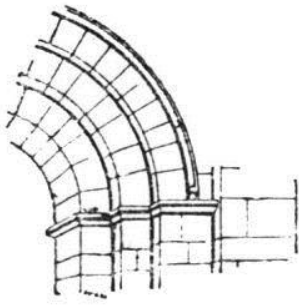




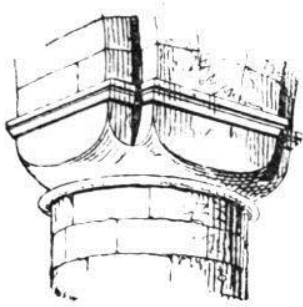
[back](#)



[back](#)

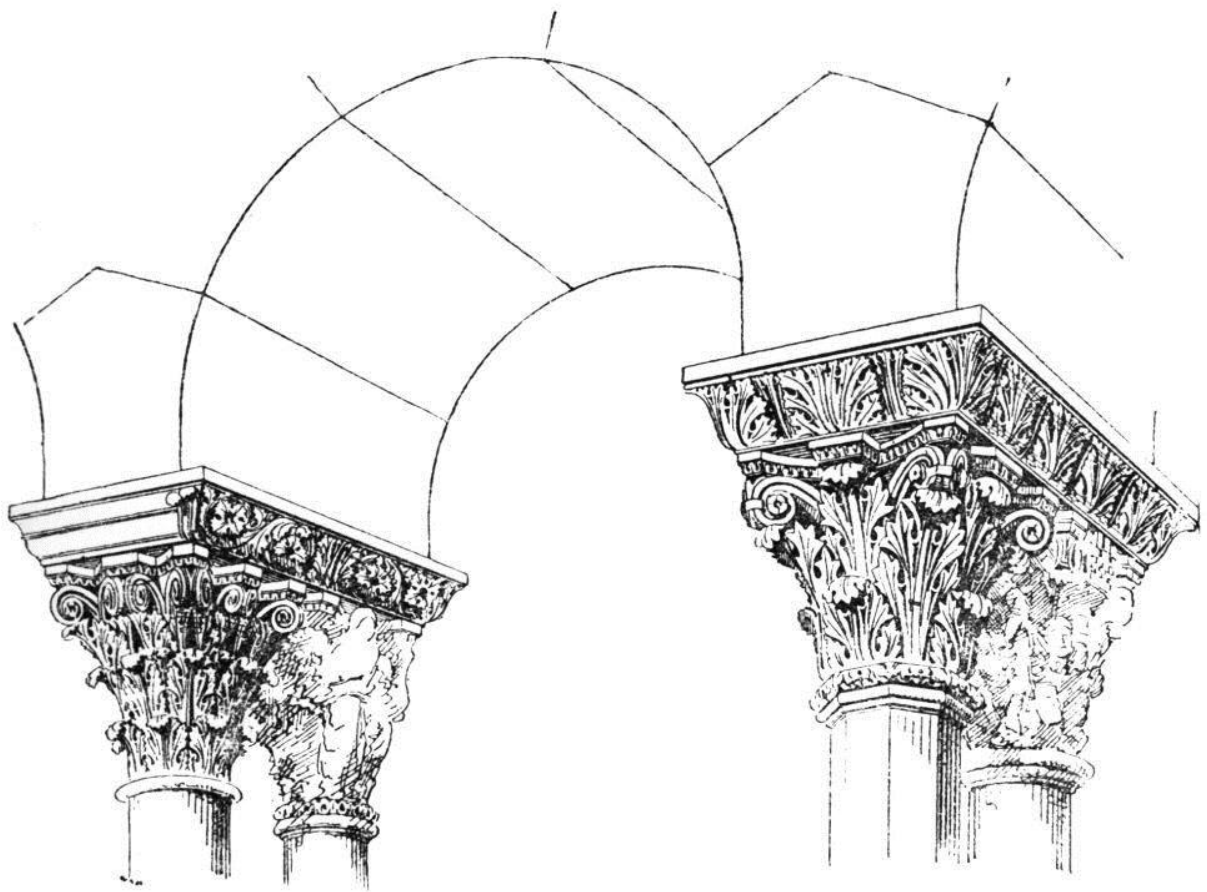


[back](#)

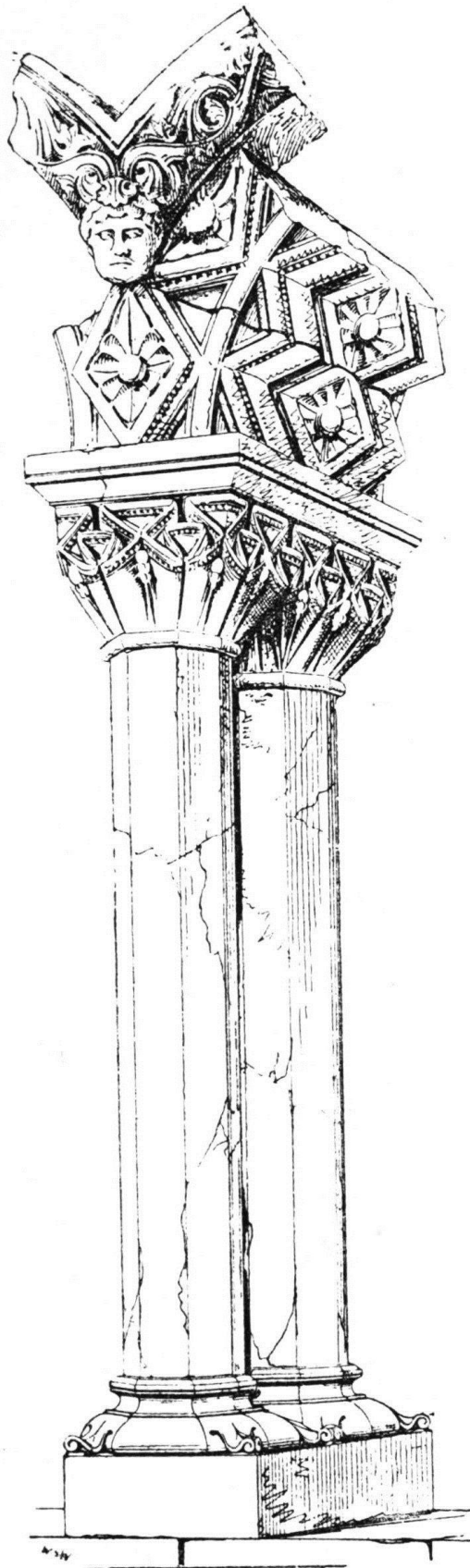


[back](#)

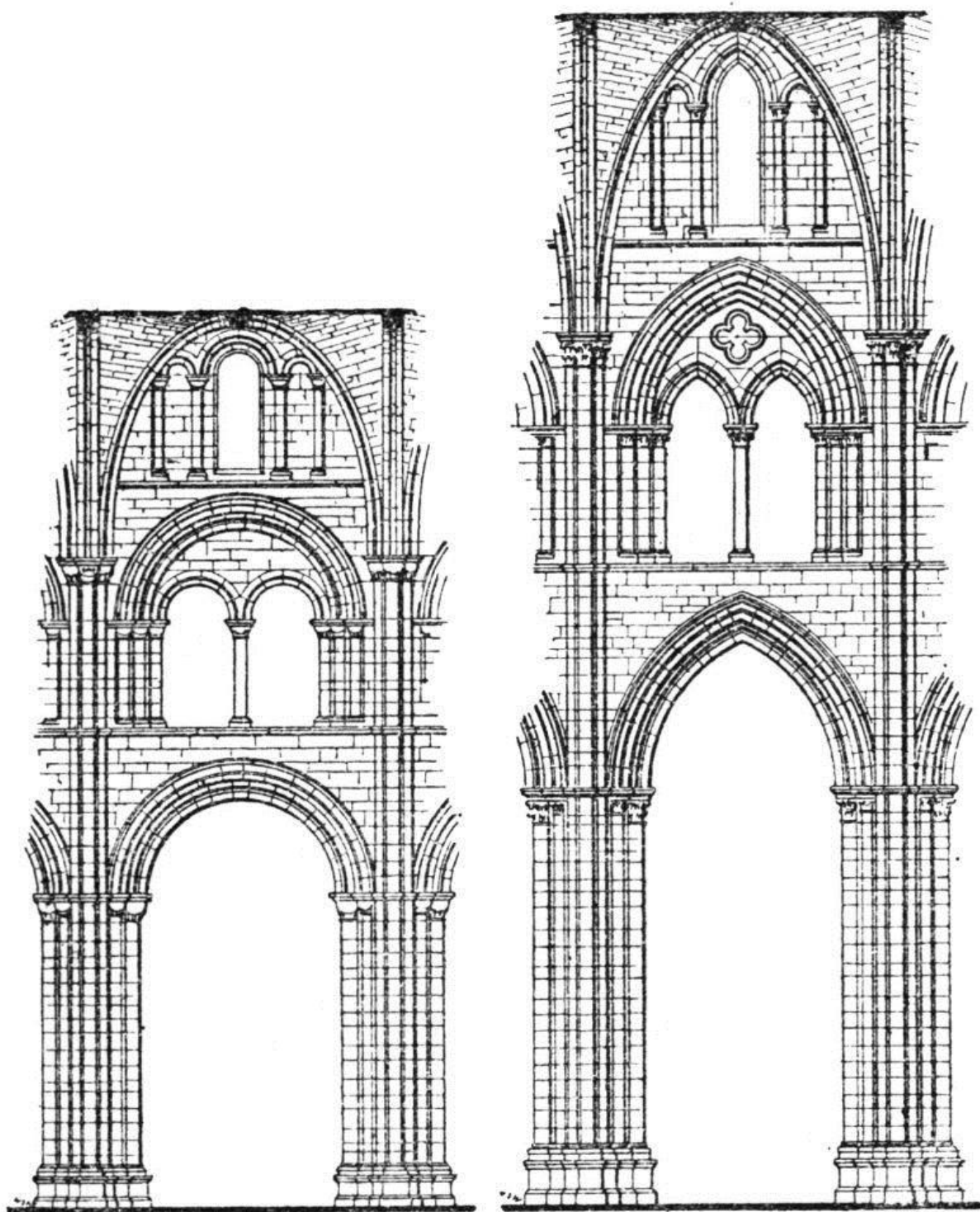




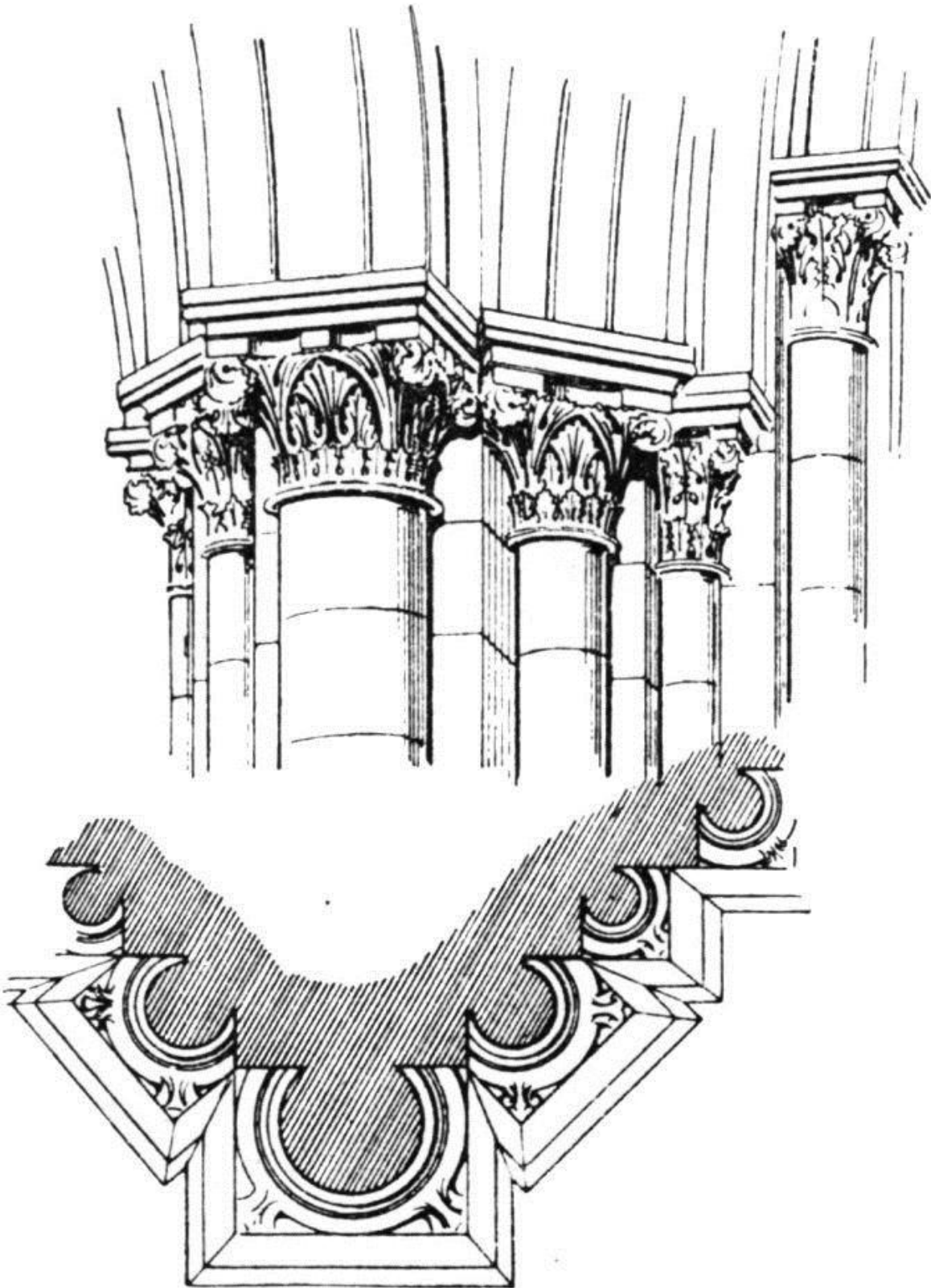
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)

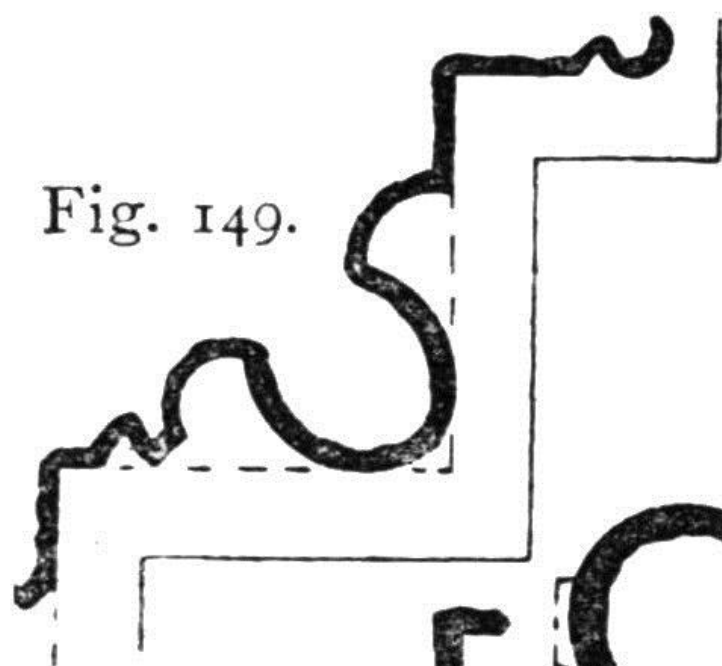
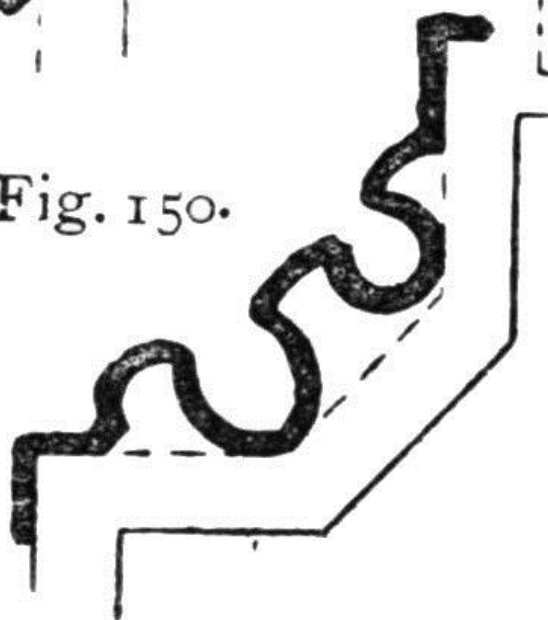
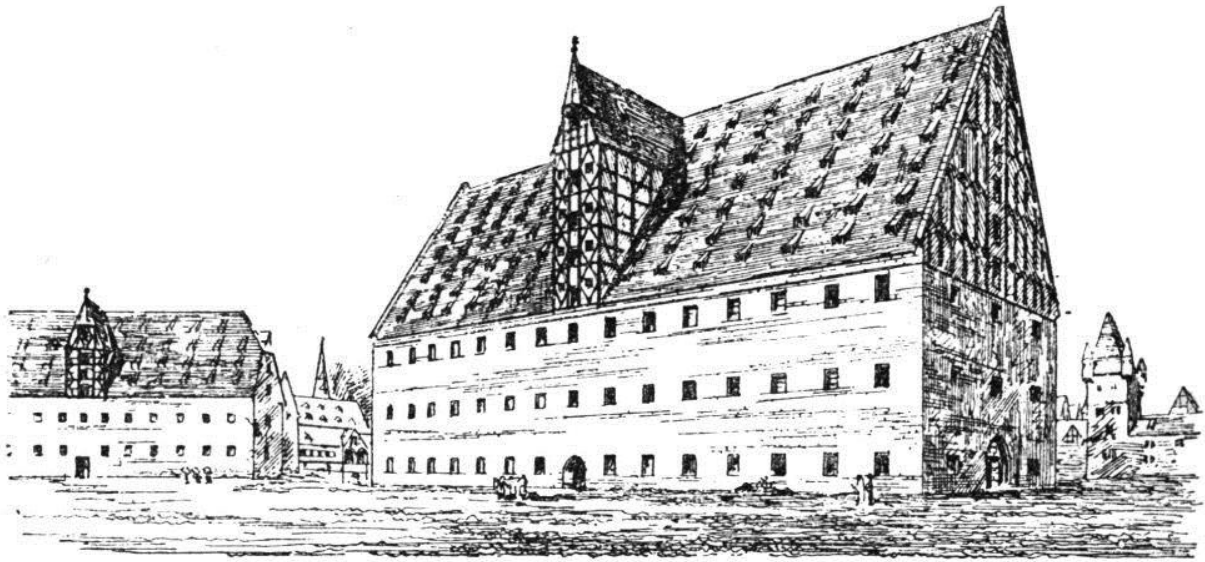


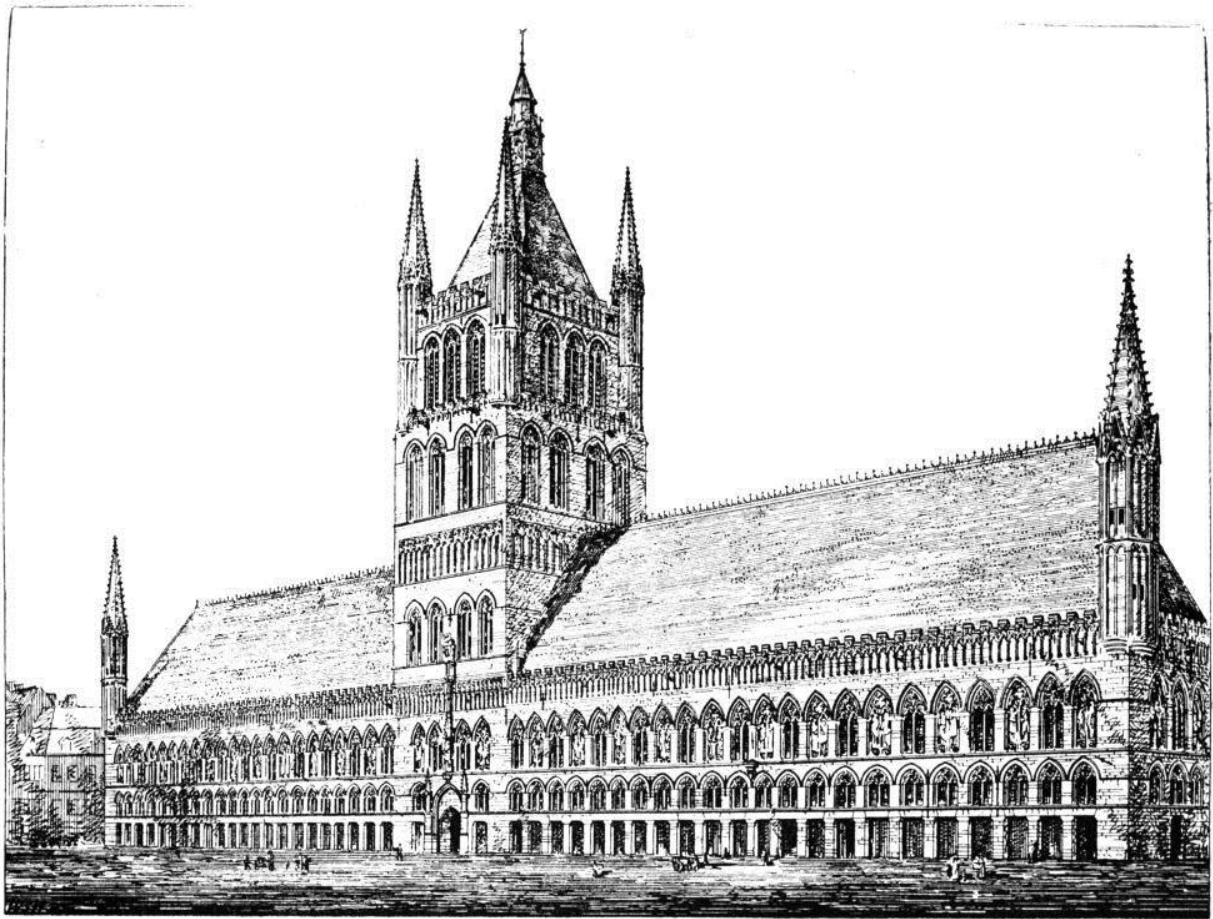
Fig. 150.



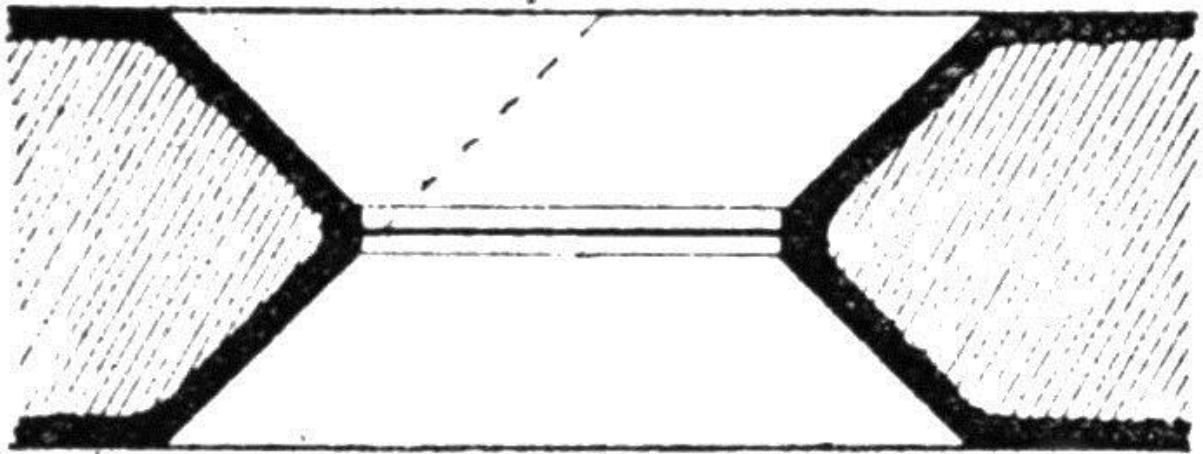
[back](#)



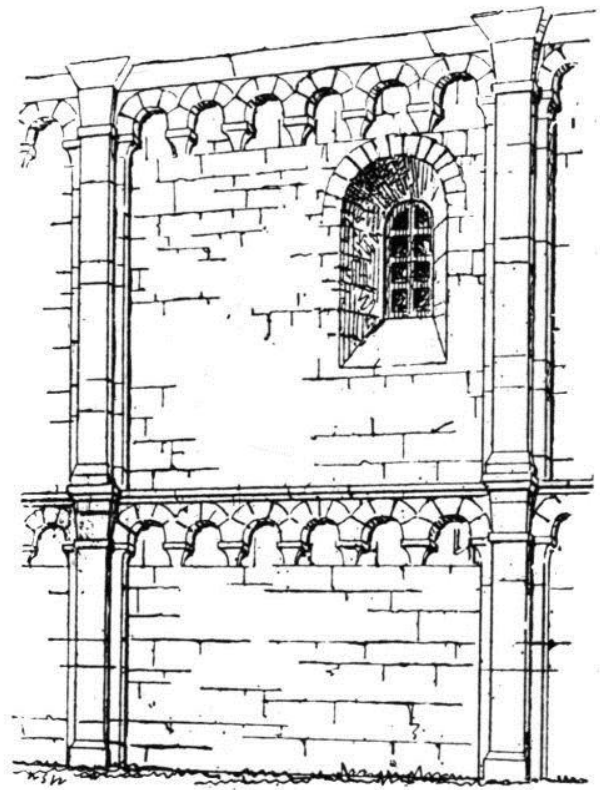
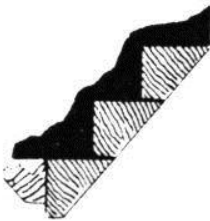
[back](#)



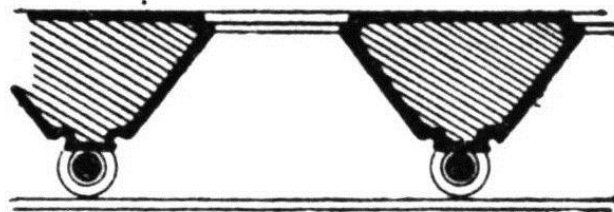
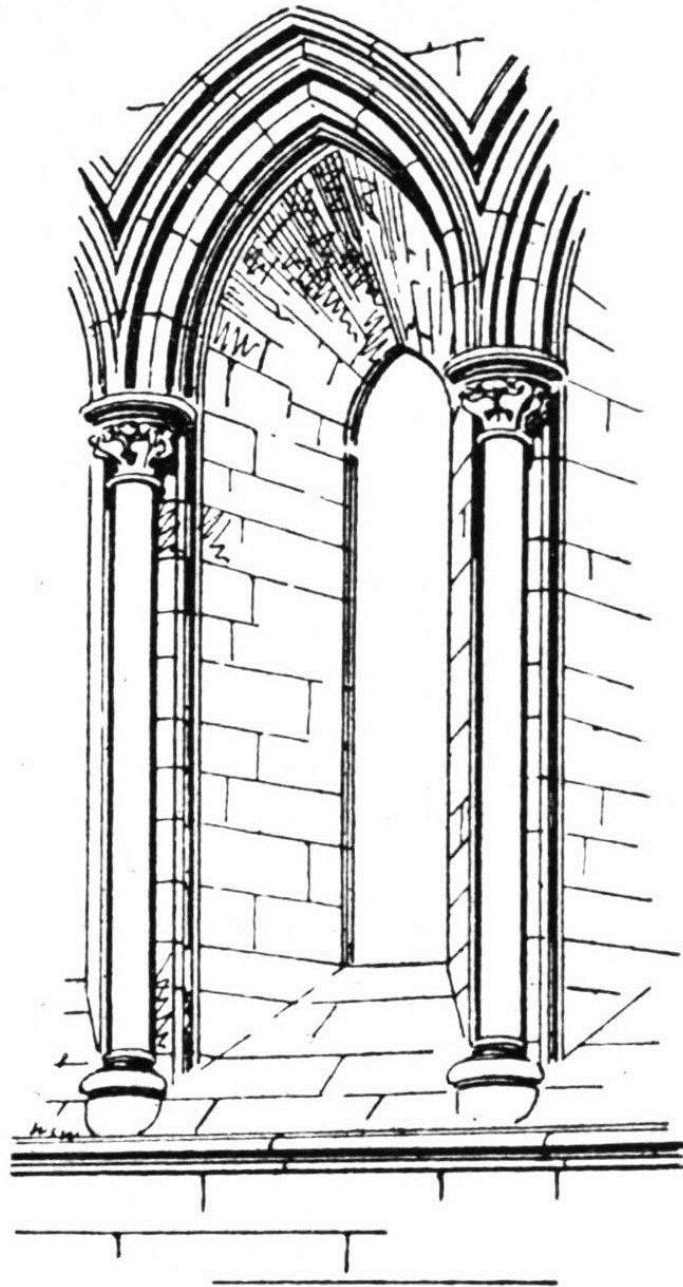
[back](#)



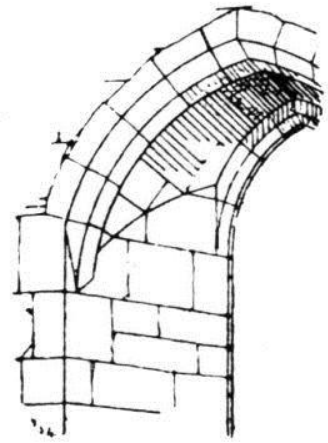
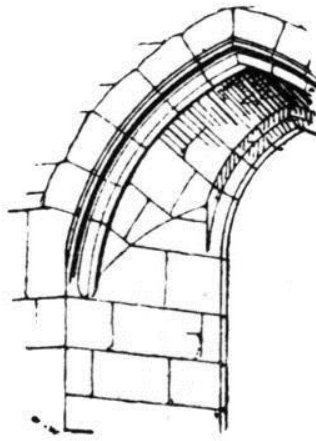
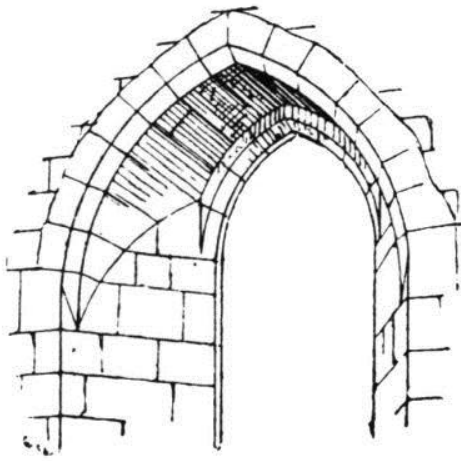
[back](#)



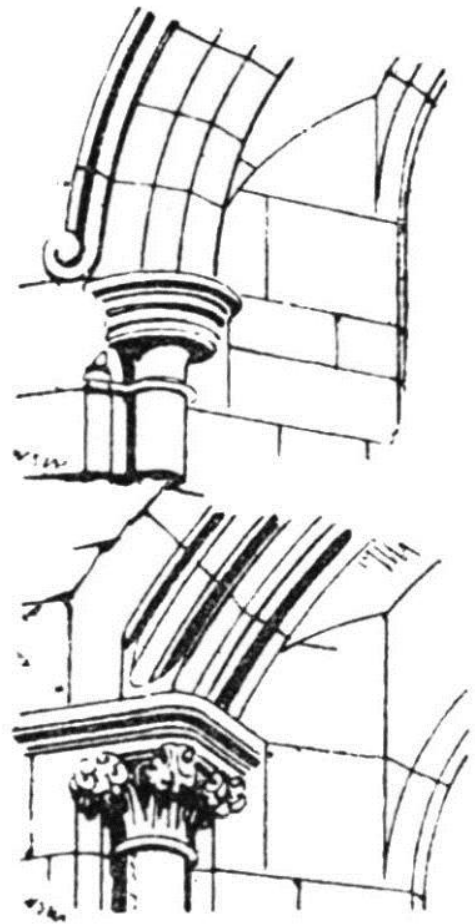
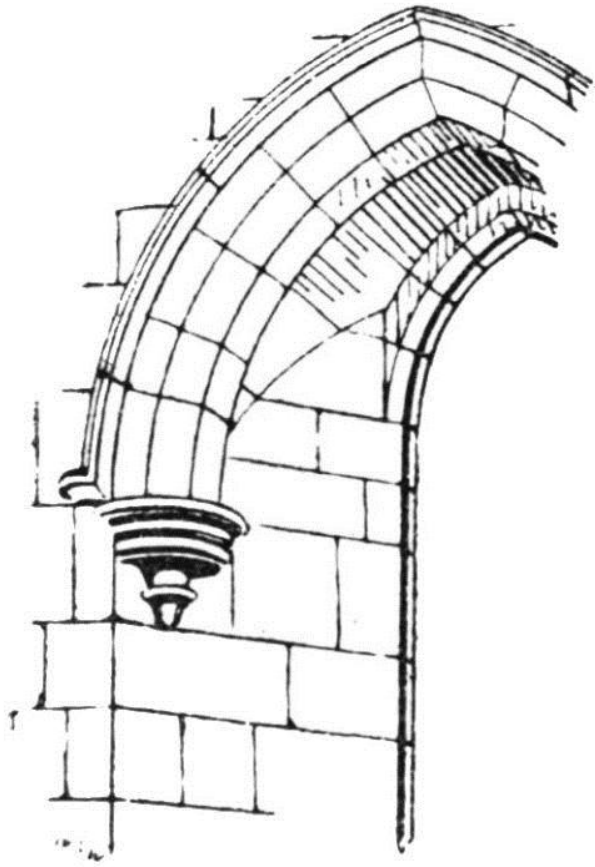
[back](#)



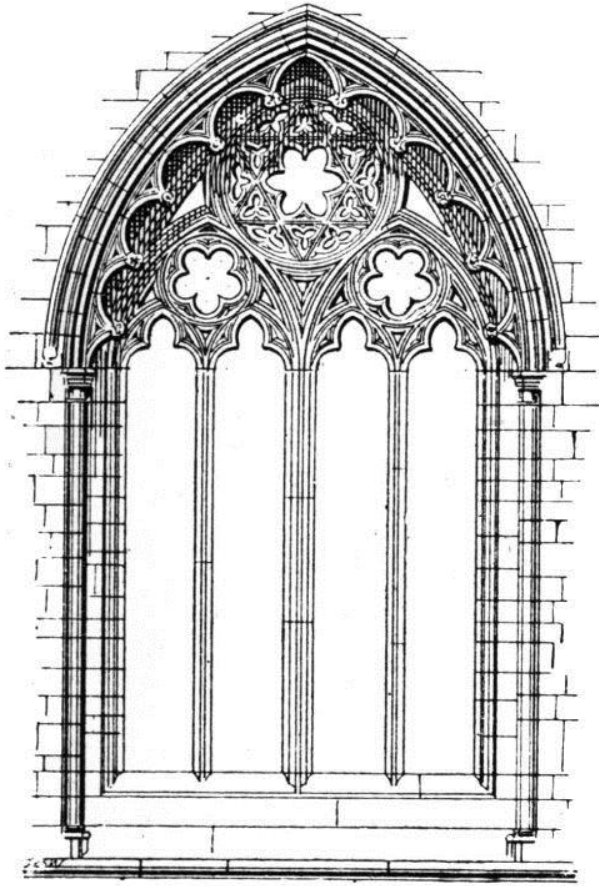
[back](#)



[back](#)

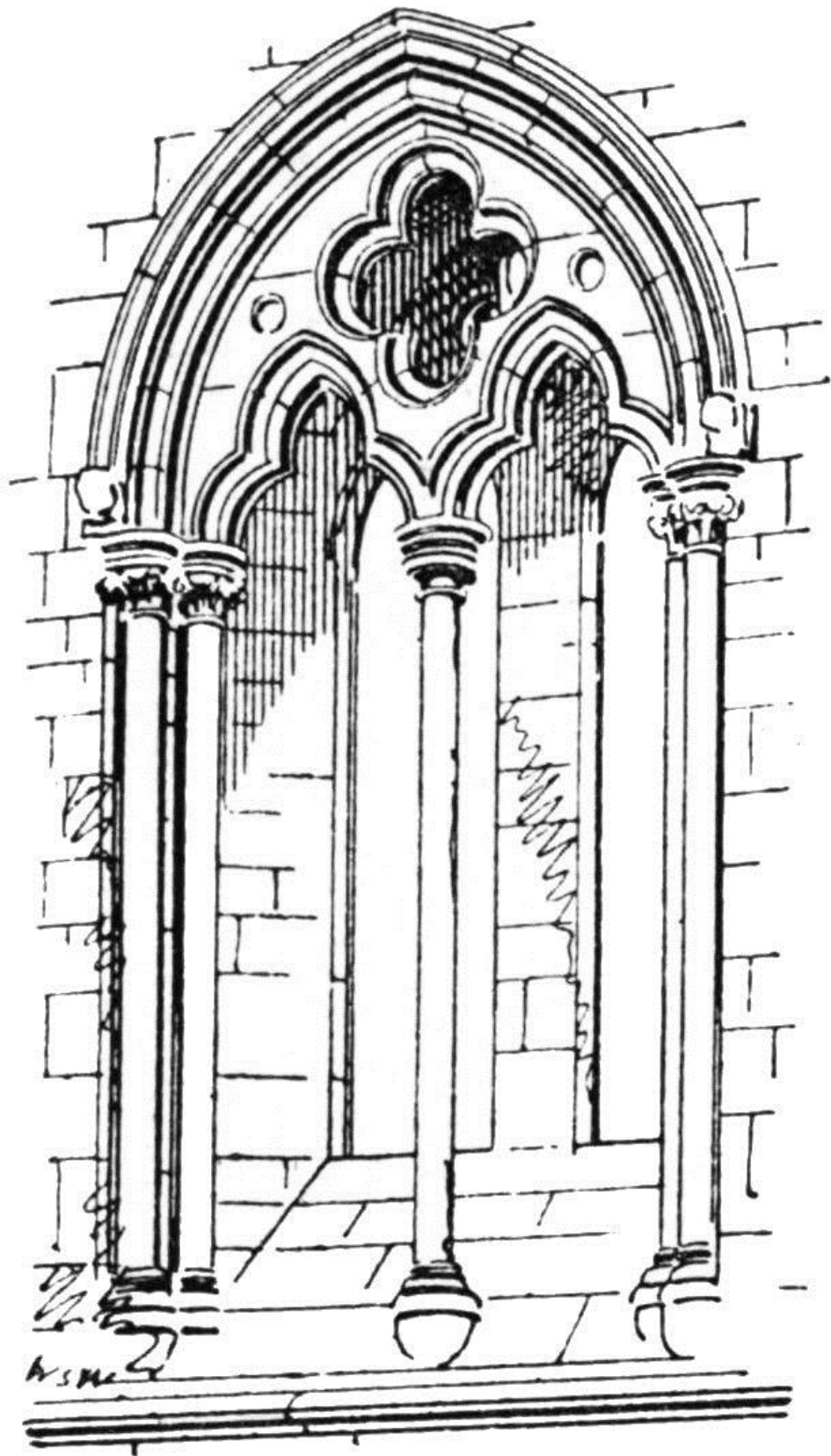


[back](#)

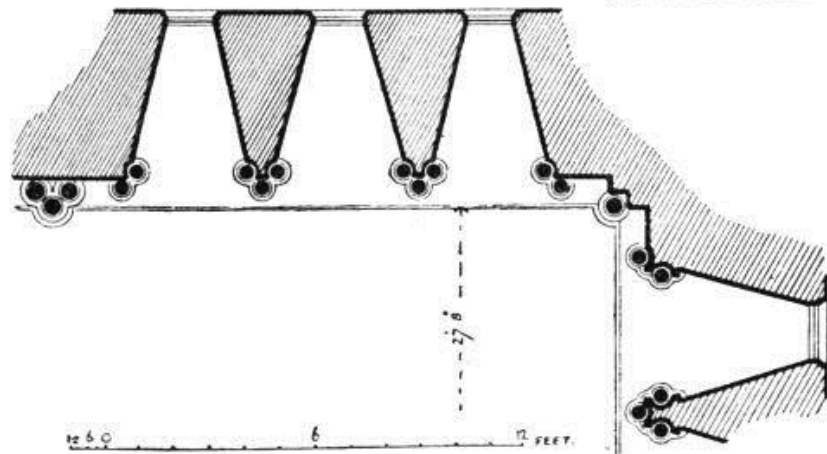
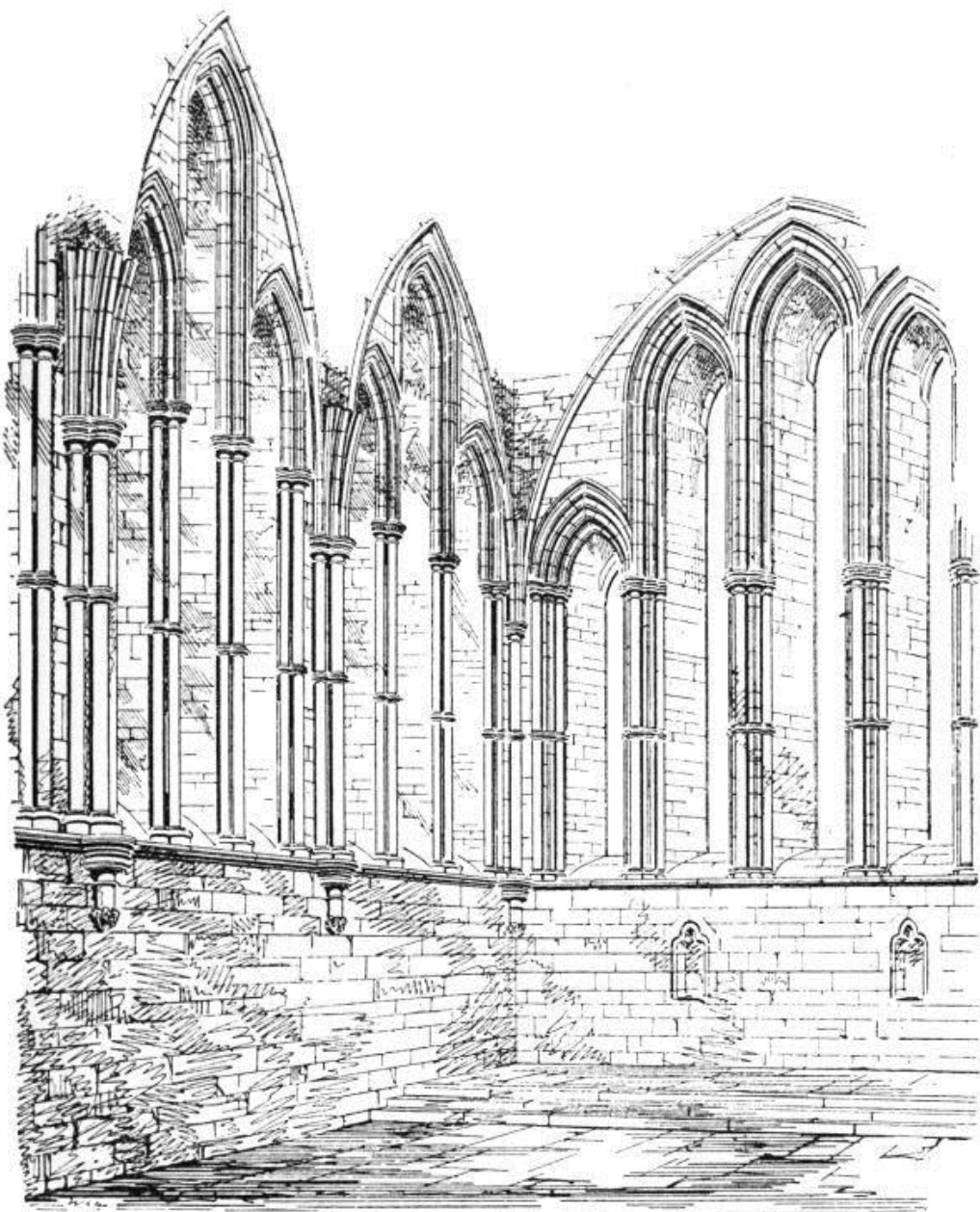


[back](#)

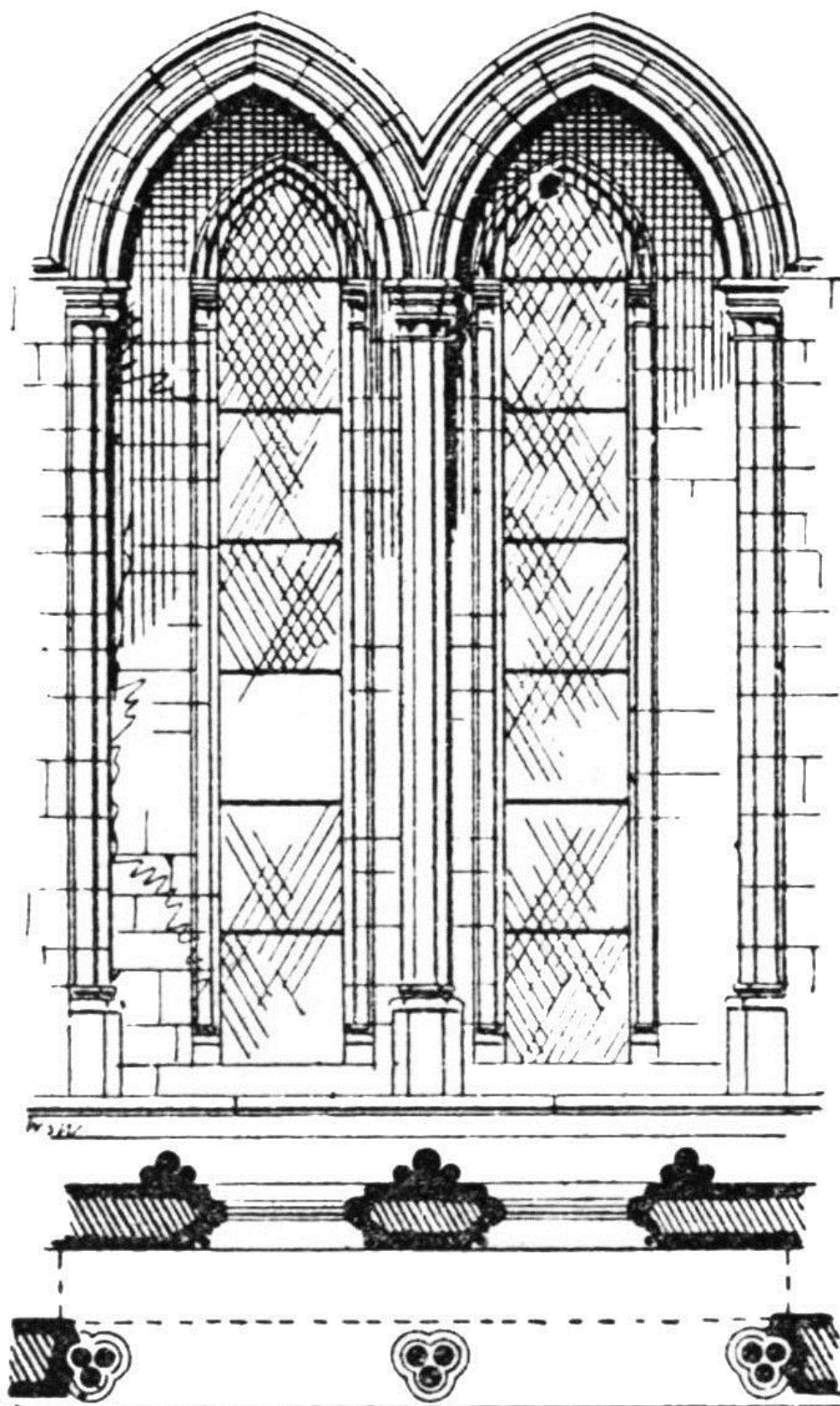




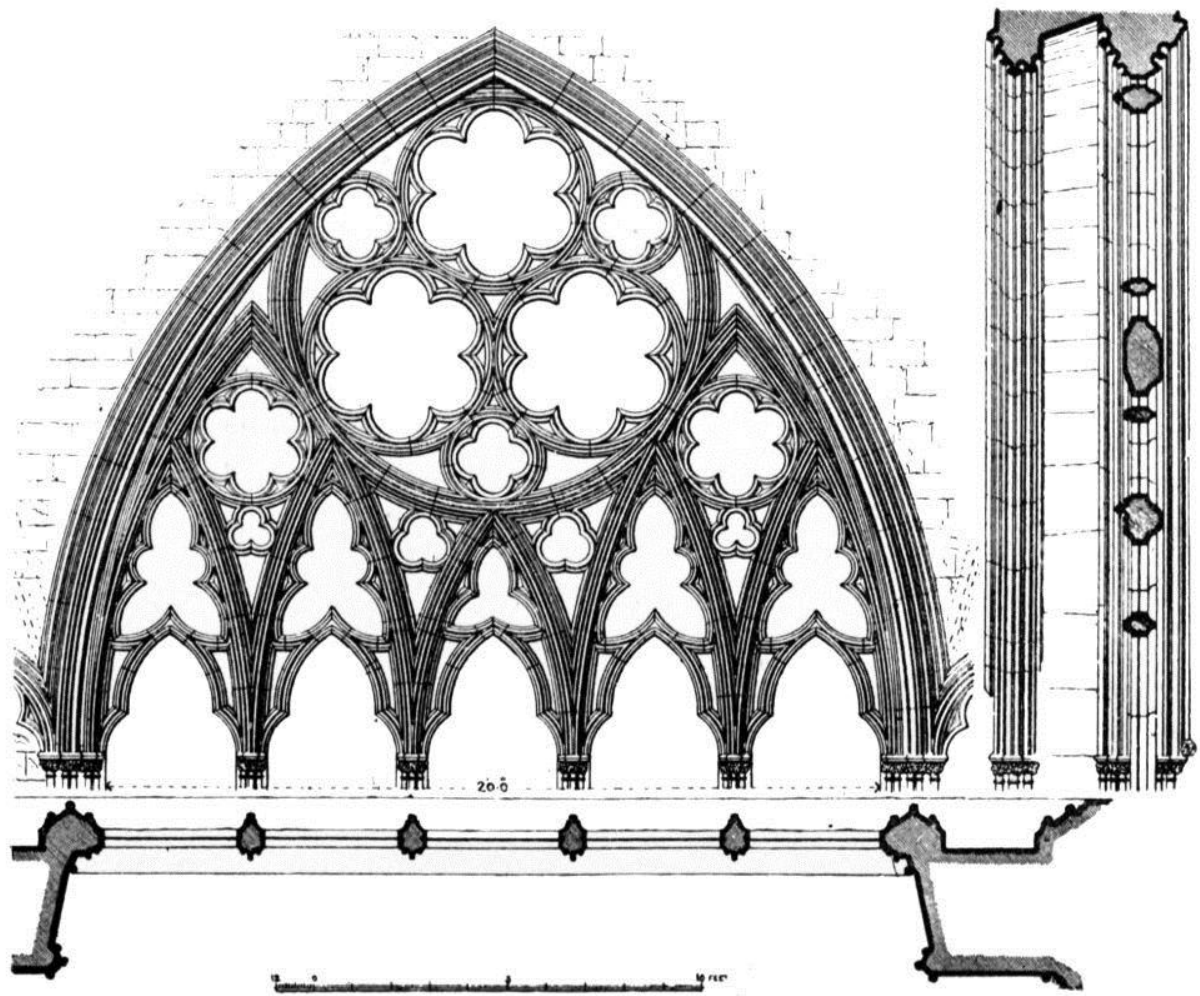
[back](#)



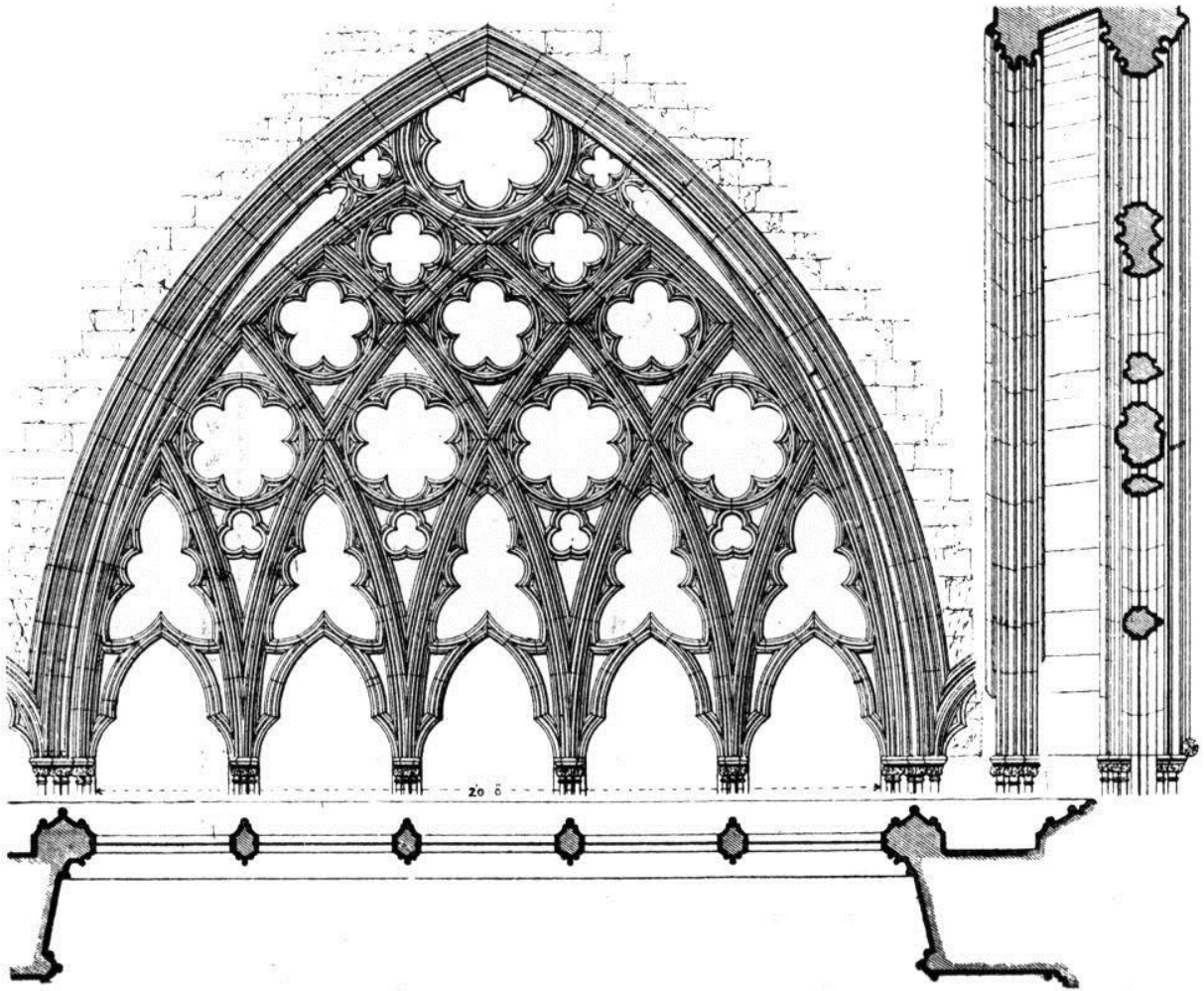
[back](#)



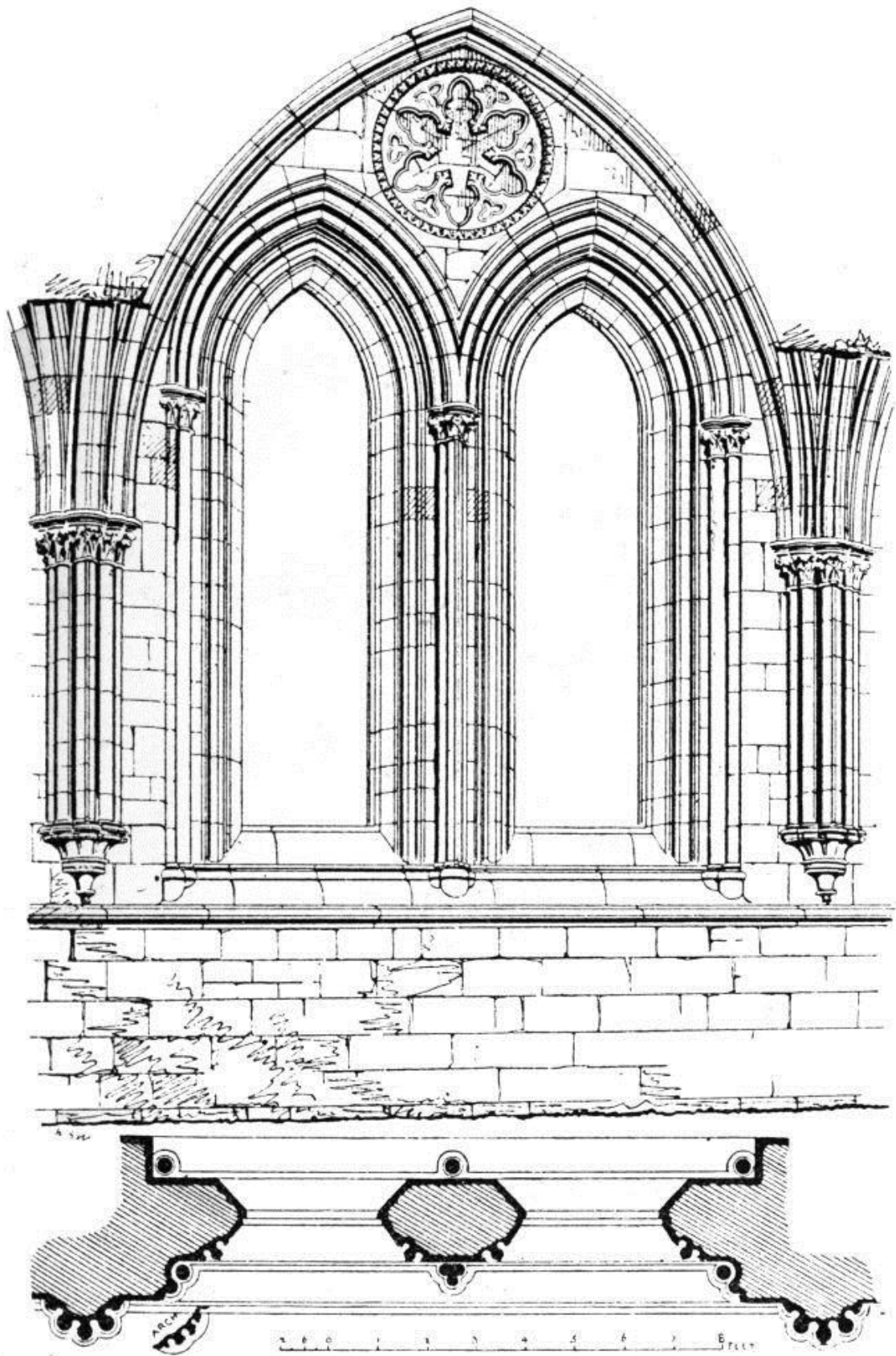
[back](#)



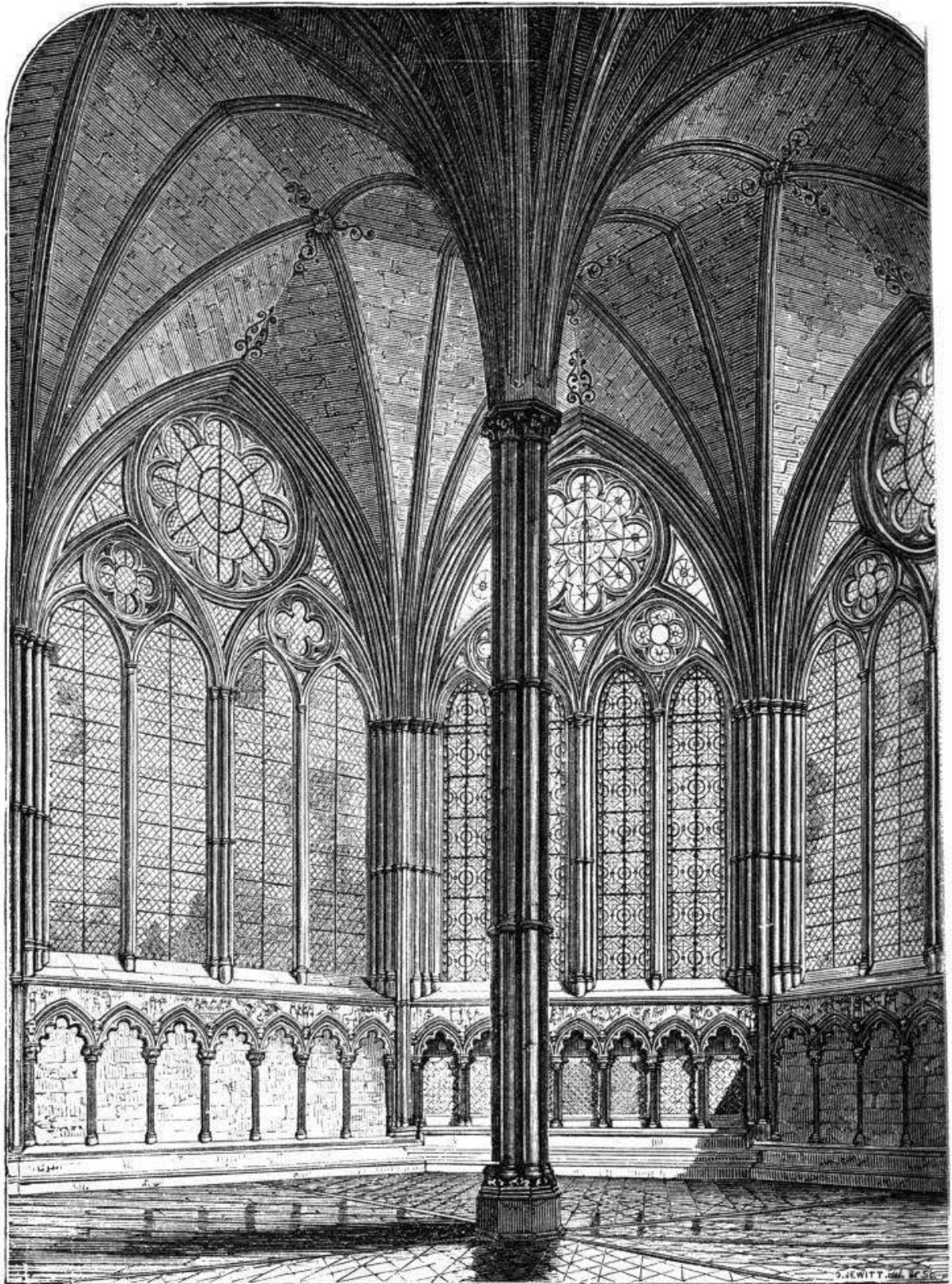
[back](#)



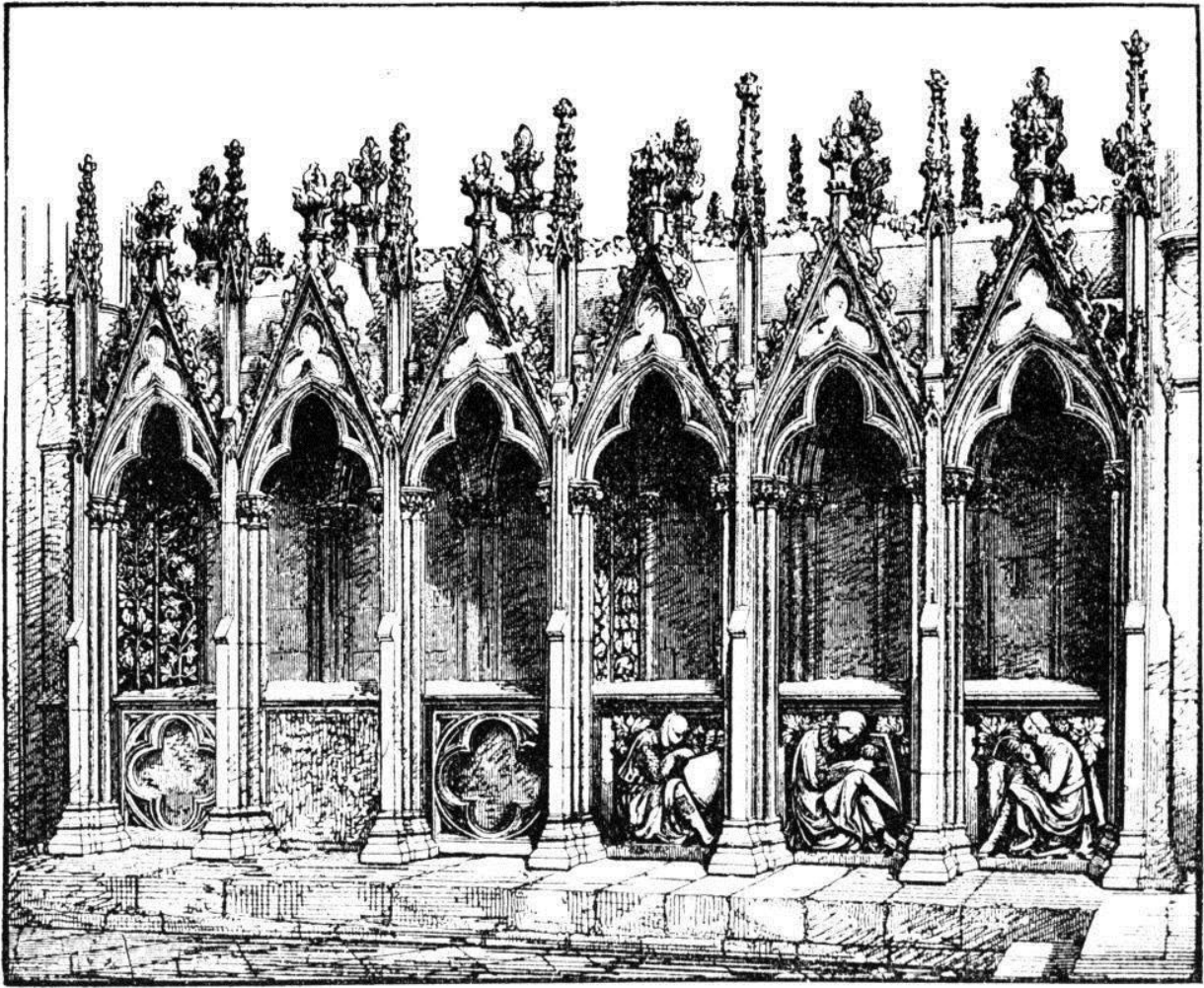
[back](#)



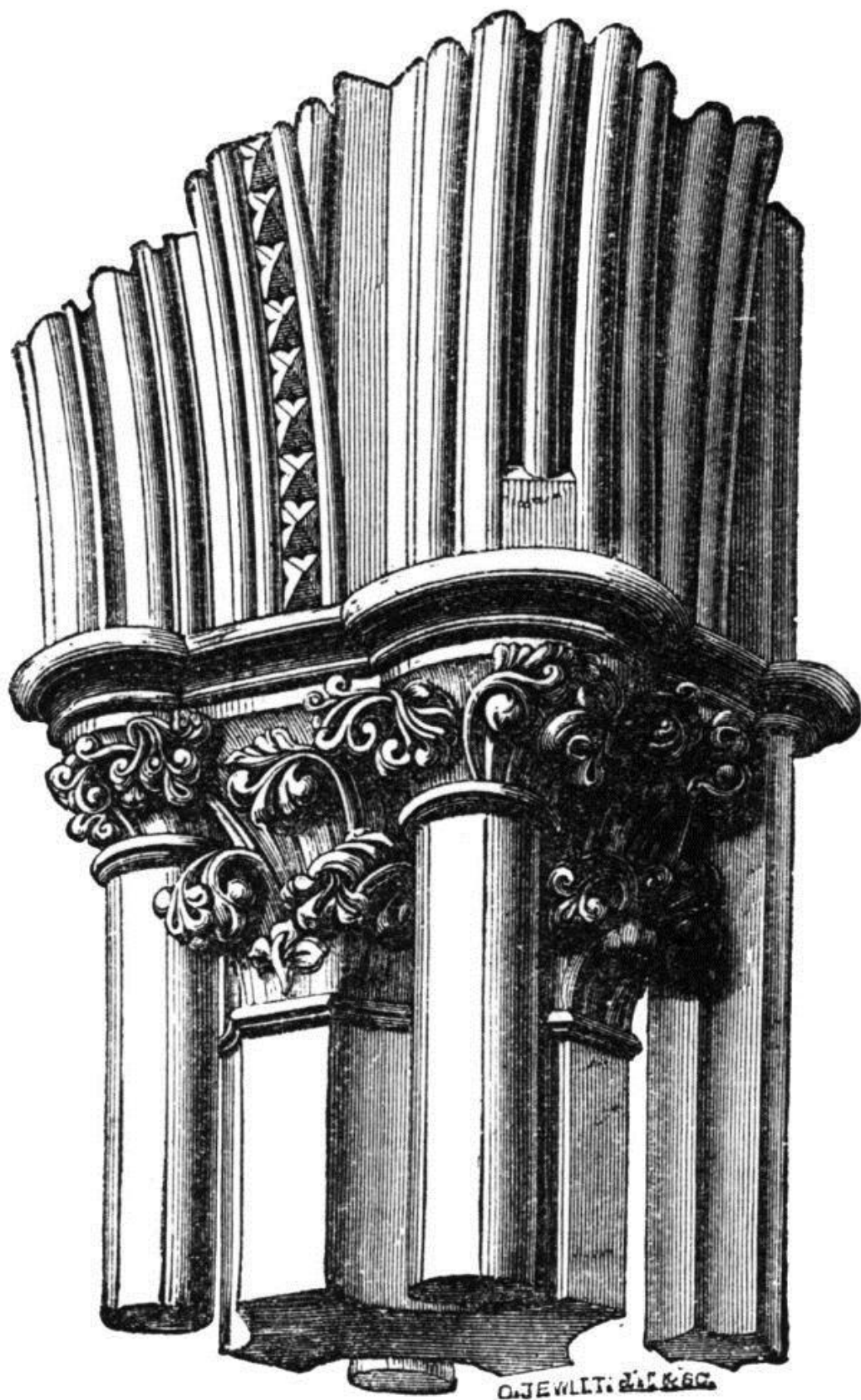
[back](#)



[back](#)



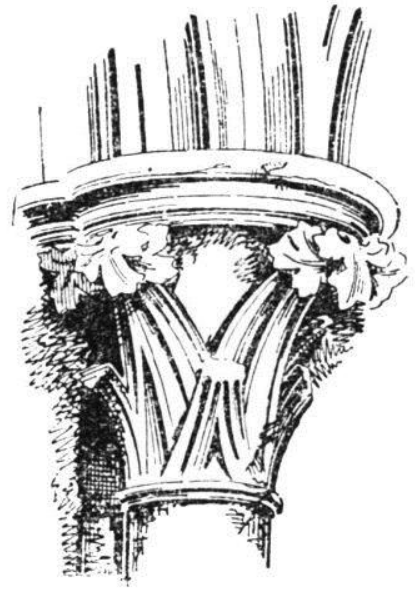
[back](#)



[back](#)



[back](#)

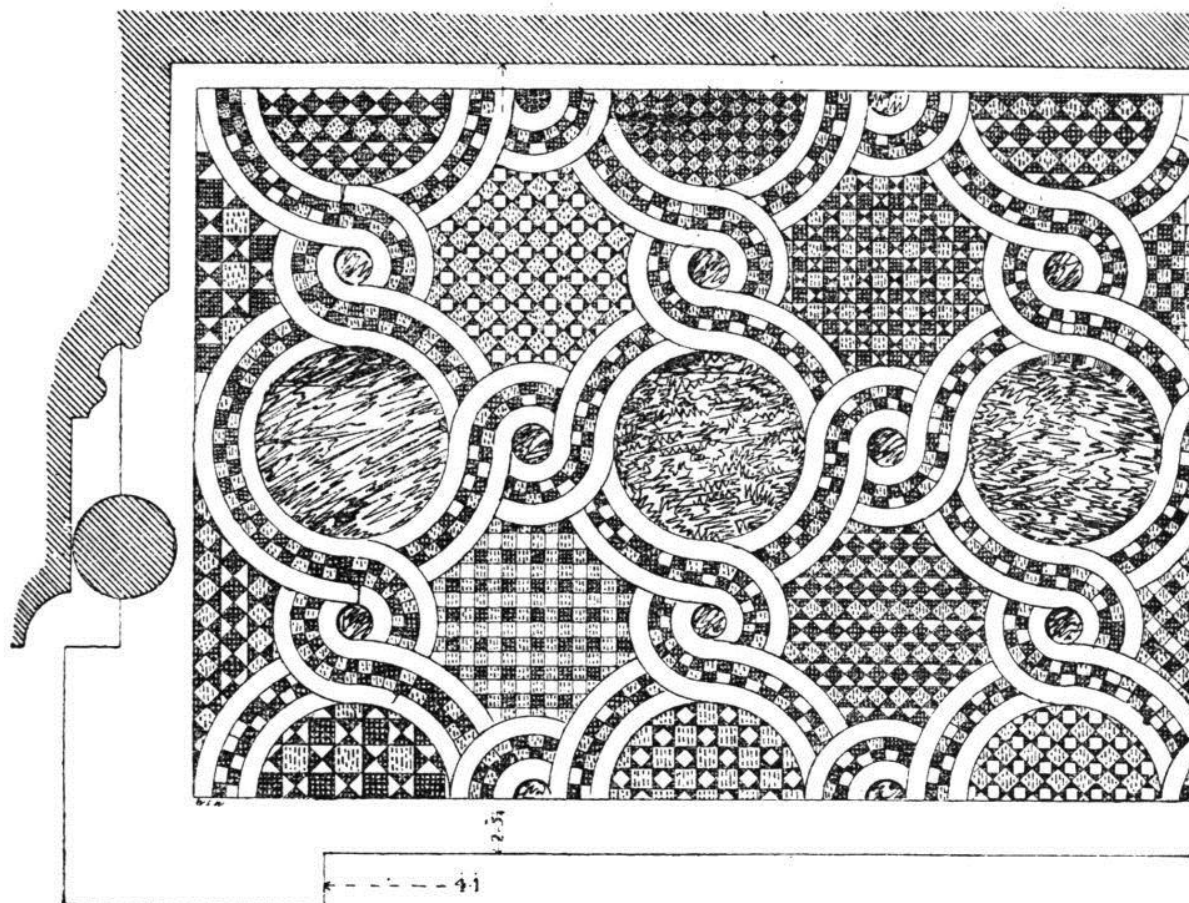




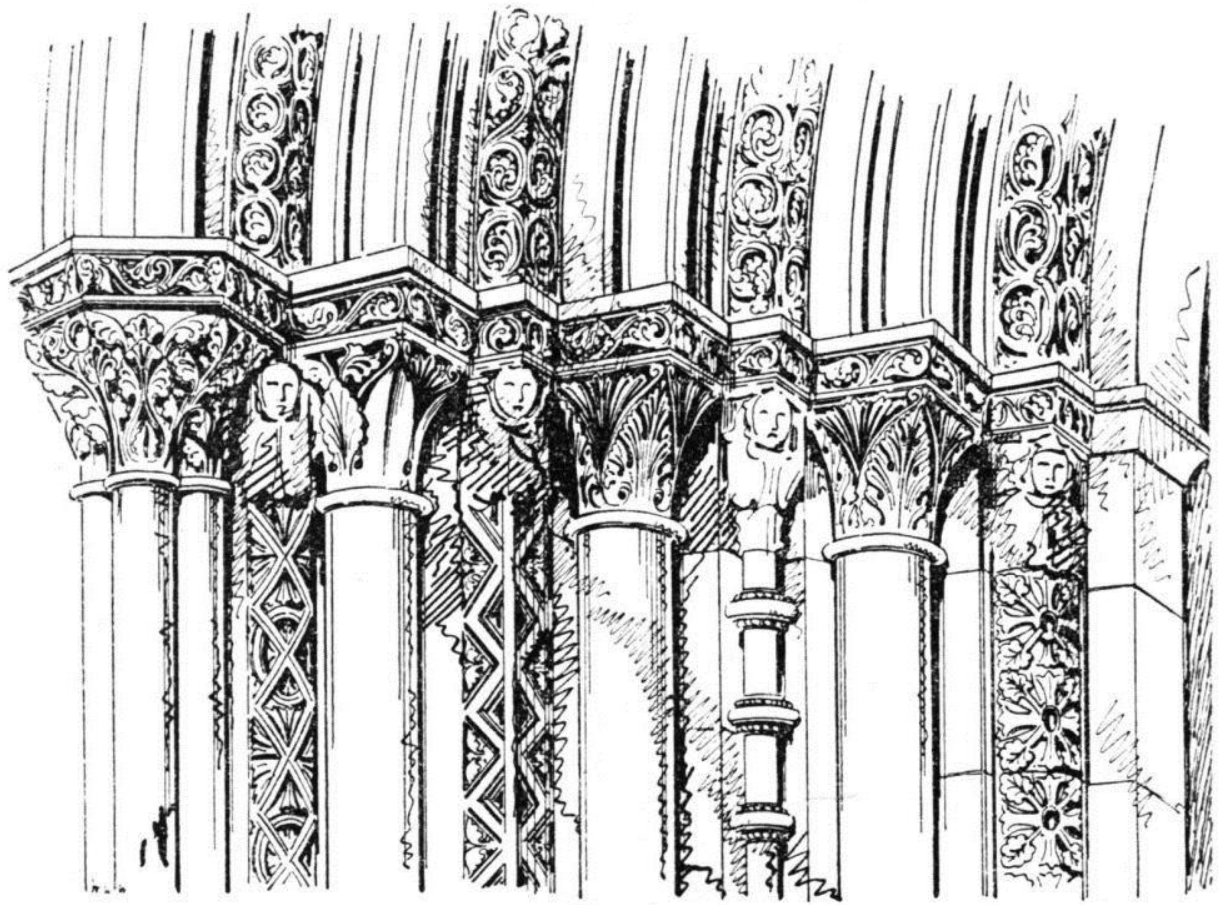
[back](#)



[back](#)



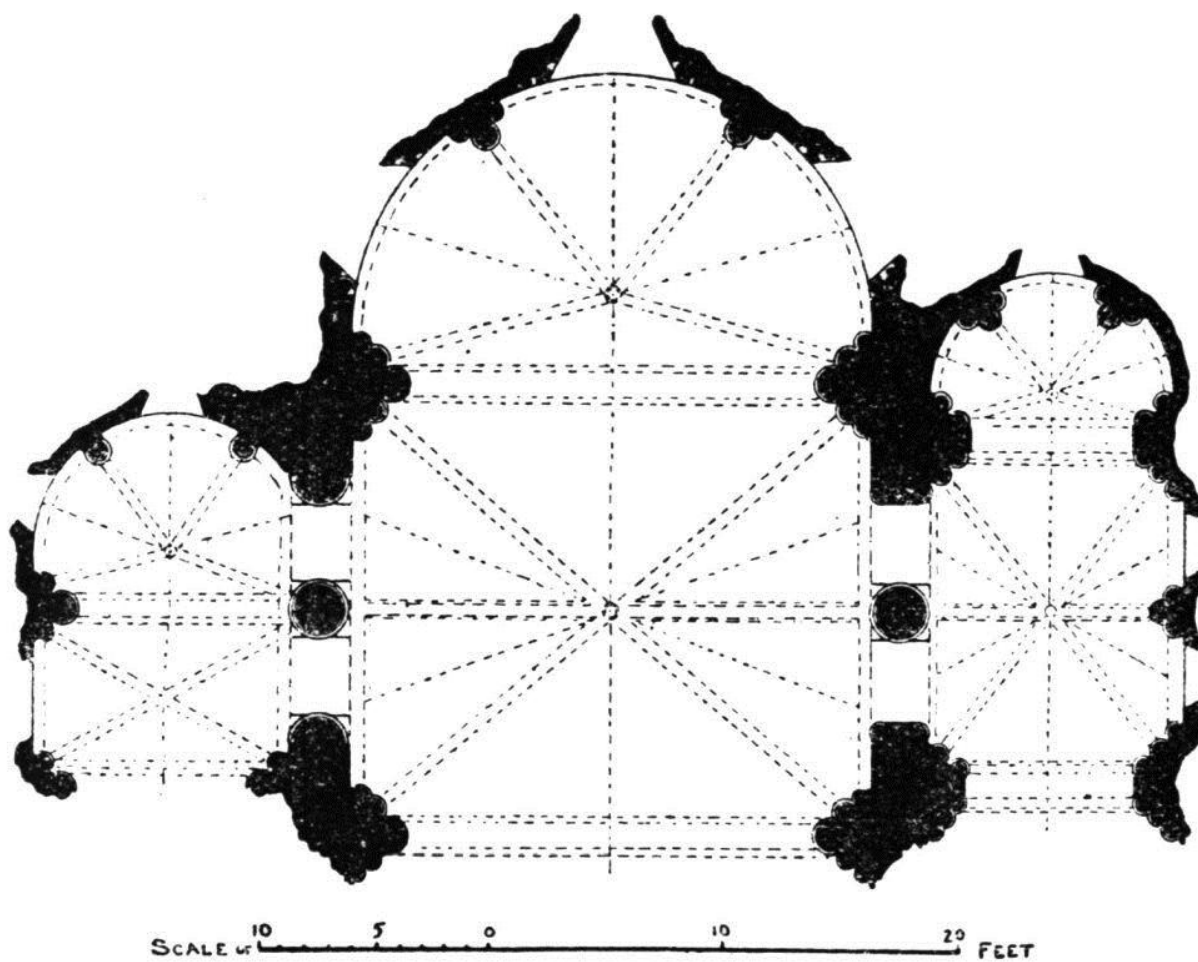
[back](#)



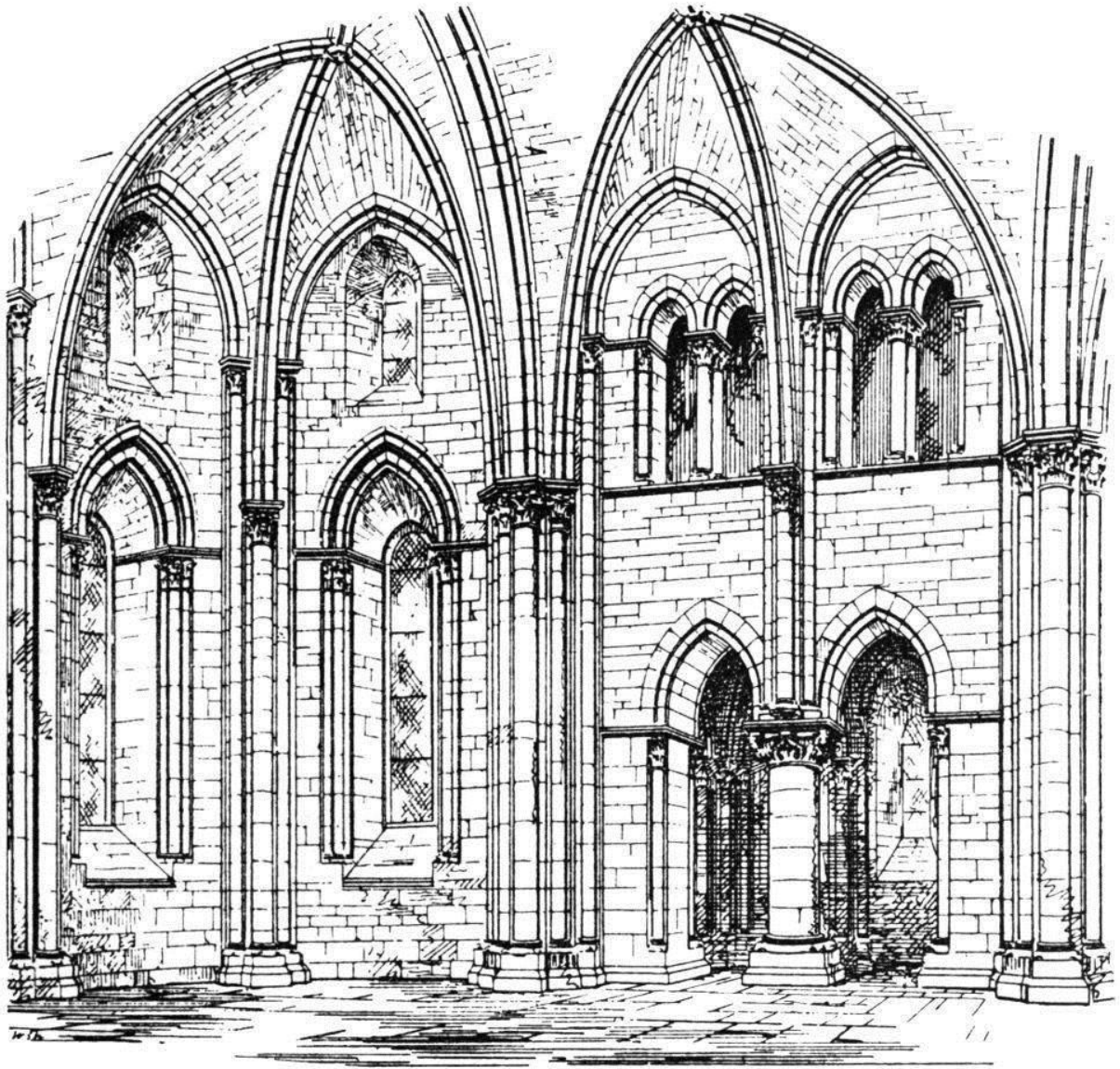
[back](#)



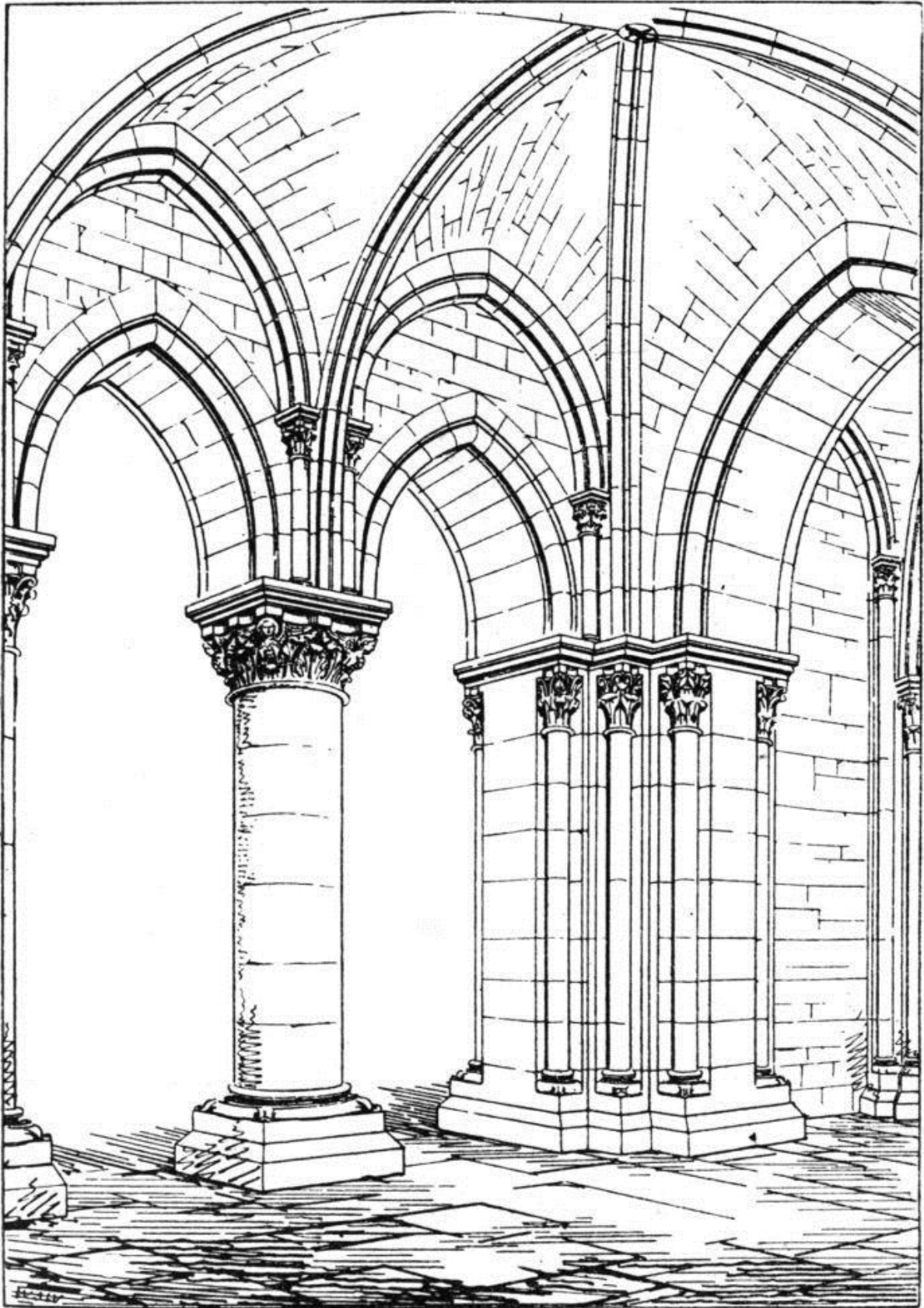
[back](#)



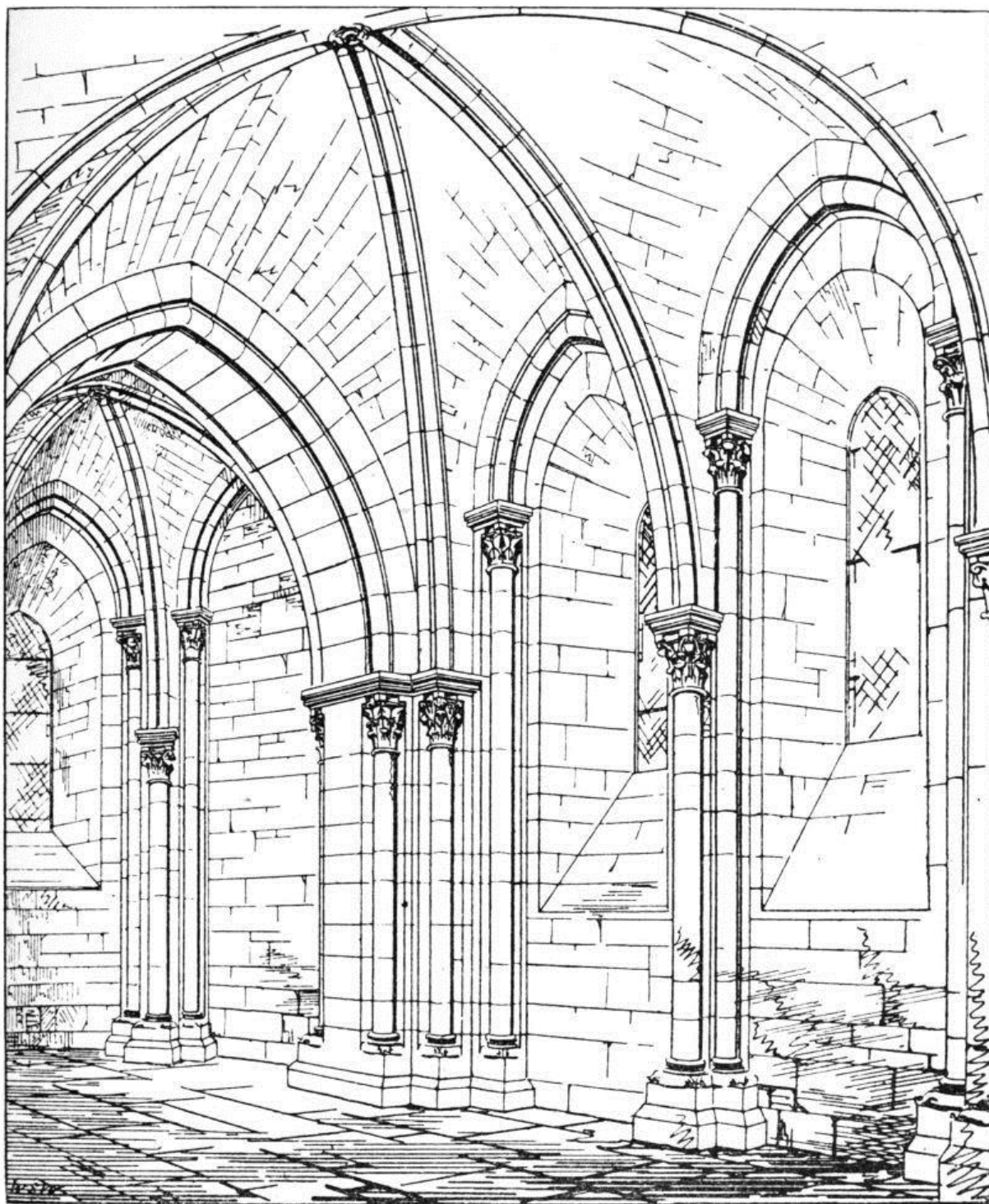
[back](#)



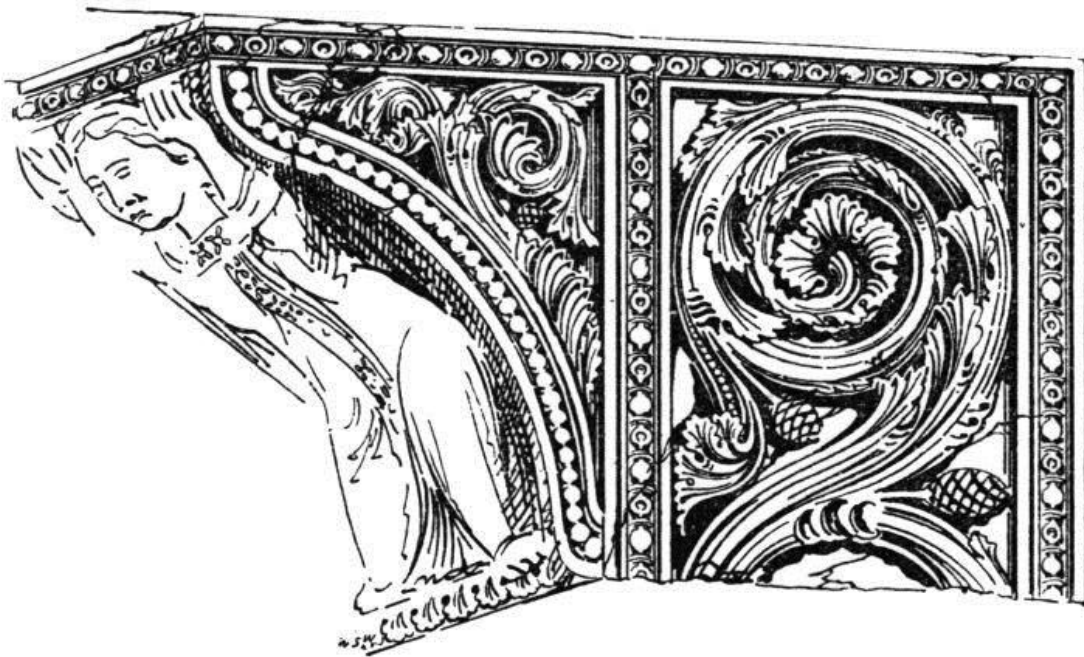
[back](#)



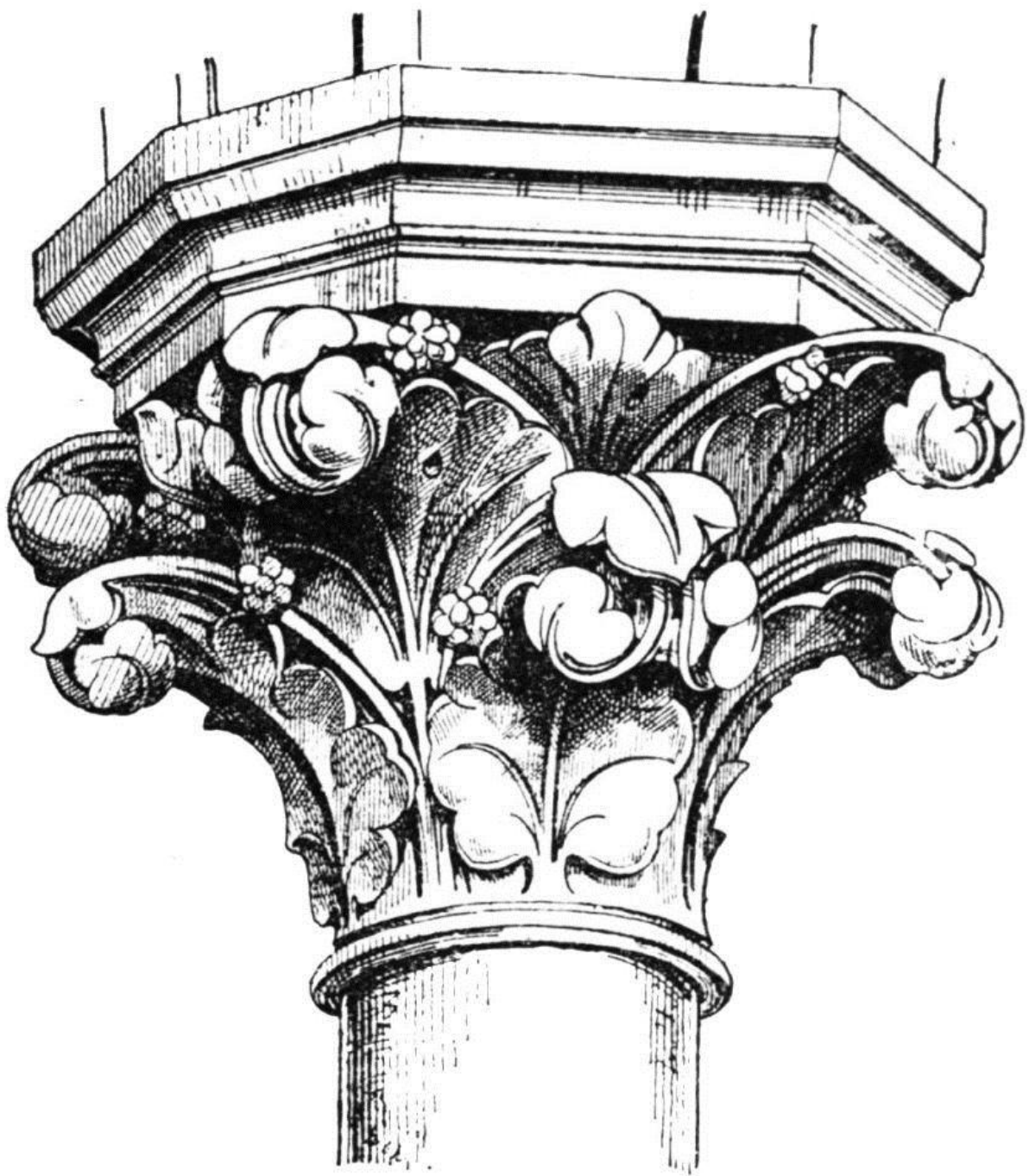
[back](#)



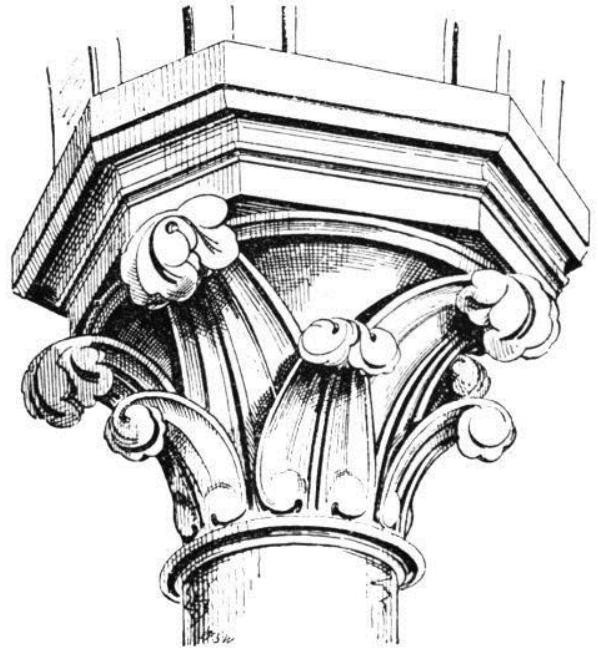
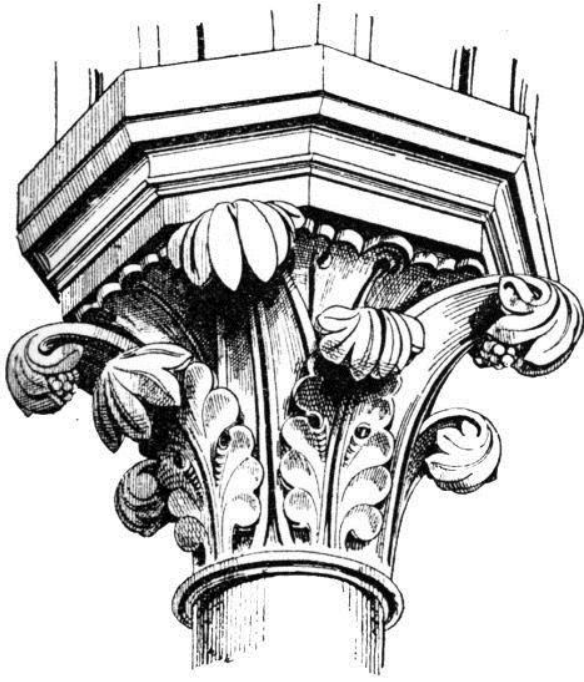
[back](#)



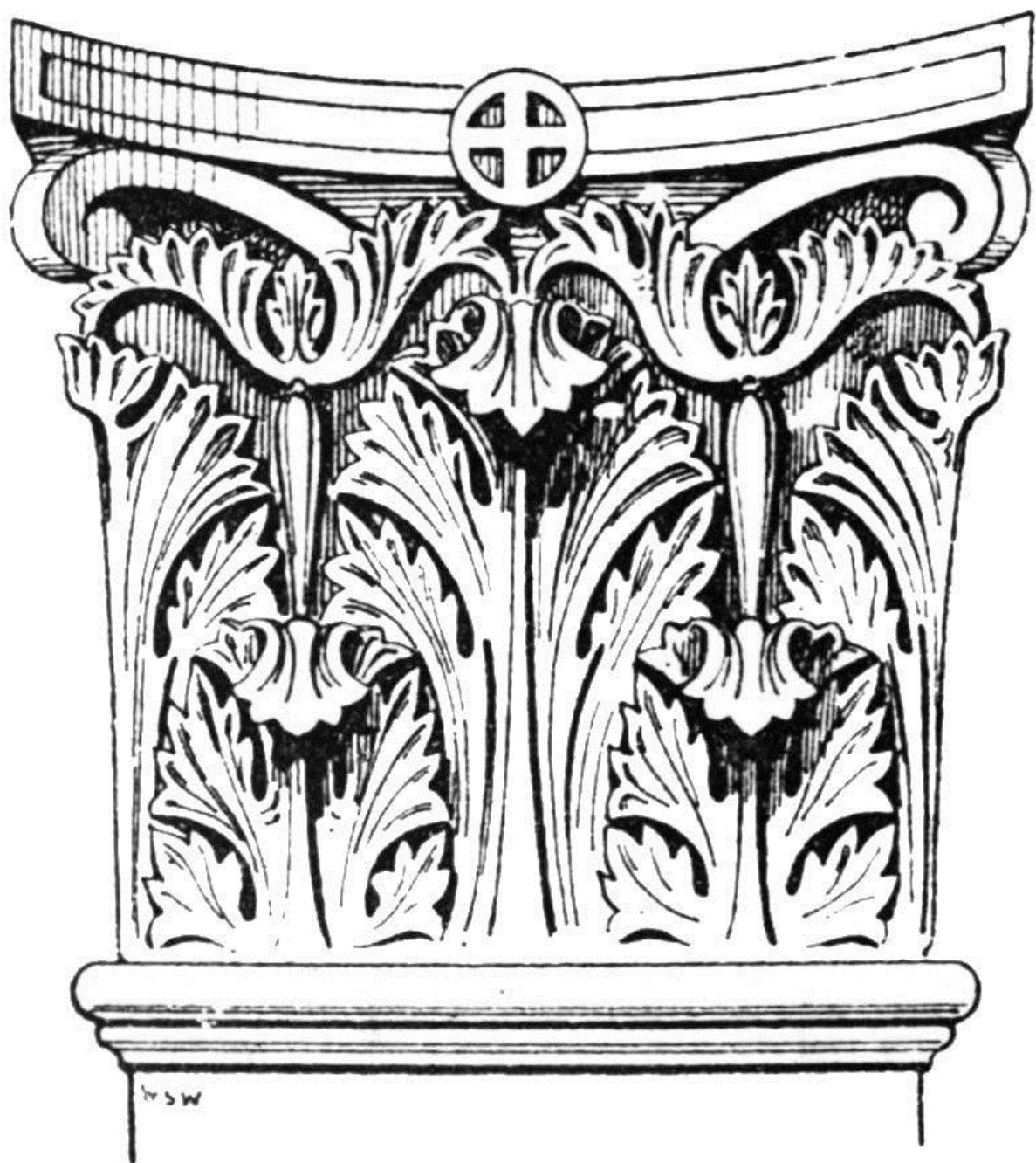
[back](#)



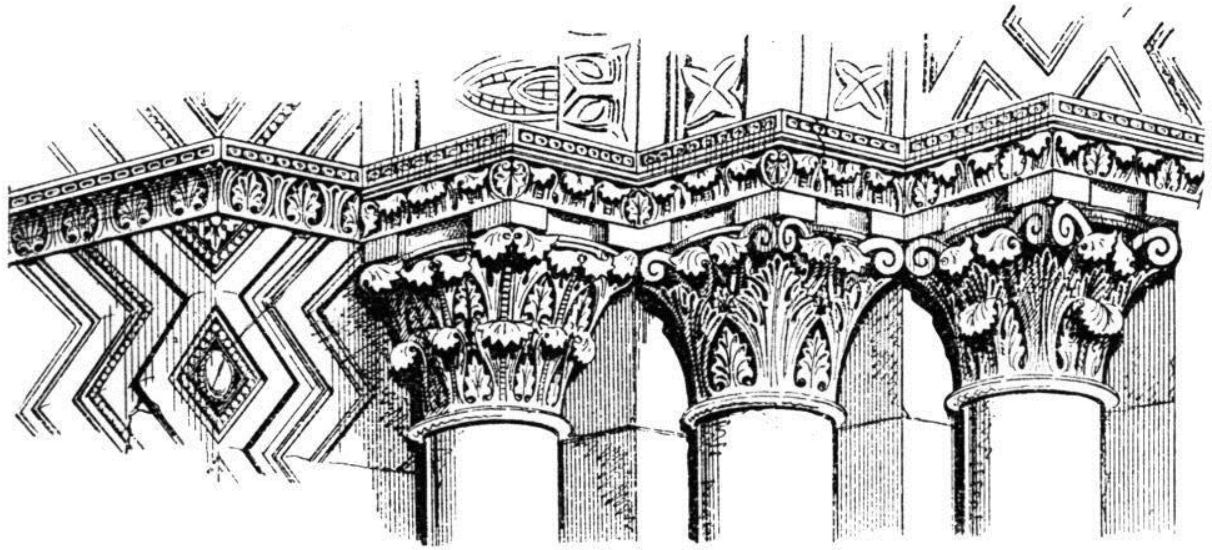
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)